

دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن

الدكتور محمد زكي العشماوي

١٩٩٢

دار المعرفة الجامعية
١٠ ش. ب. - الإسكندرية
٤٨٢ - ١٦٣

دراسات في النقد المسرحي
والأدب المقارن

دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن

الدكتور محمد زكي العشماوي

دار المعرفة الجامعية
٢٠ ش. بونير - الإسكندرية
٤٨٣ - ١٦٣ : ٤



الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور طه حسين

الذي نقل إلى العربية أعمال صوفوكليس بلغة رائعة :

أهدي هذا الكتاب .

د . محمد زكي المشماوي

مقدمة

ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا إمتا اليوم أشد منا في أى يوم آخر حاجة إلى العناية بالمسرح... ولعلنا كذلك لا نقالى إذا قلنا إن الادب التمثيلى هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والاصالة ، والتطلع إلى النهوض . نهضة تكفل لشعبنا العربى ما هو أهل له ، وعلى الأخص فى هذا الوقت الذى نخطط فيه لمستقبلنا ، وتدعم فيه البناء لغد آمن مستقر . وأمامنا فى هذا السبيل أشواط يجب أن تقطعها فى دأب وسر وفى عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

ولما كان الفن المسرحى فنا جديدا على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرنا من الزمان فسيكون دورنا فى تدعيم هذا الفن دورا ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شىء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماض بعيد . فكلنا يعرف أن ماضينا من الإنتاج فى هذا الفن ما يزال فى طور التكوين الذى لا يصلح أساسا للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام حتى يتيسر لنا أن نحقق الشروط الأولى من خطة البناء ، ألا هو شروط القراءة الواعية عن طريق الترجمة الآمينة التى تحرص على الدقة والنقاء والقدرة على الإحساس بالتعبير الأدبى ، ونقله إلى نظيره من اللغة الأخرى فلا يحافظ على القيم الفنية للعمل للمسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب للمادى .

ونحن لا نستطيع أن نحقق لشعبنا العربى القراءة الواعية فى هذا الفن حتى نضع بين يديه مكتبة متكاملة فى الادب المسرحى ، مكتبة يقوم على إنعاشها

طائفة مختارة من المترجمين الأماناء . وأشهد لقد قام مشروع الألف كتاب
بجزء من واجبه في هذه المرحلة البنائية ، كما عكفت وزارة الثقافة والإرشاد
القوى على إخراج سلسلة من المسرحيات العالمية يقوم على ترجمتها نخبة مختارة
من هواة هذا الفن والمشتغلين به . وهي جهود لا رجو لها الاستمرار فحسب
بل ندعو إلى أن توازيها جهود أخرى جهود أساتذة الآداب والمسرح
بالجامعات ، وجهود أساتذة المعهد العالي للفنون المسرحية ، وجهود غير هؤلاء
وهؤلاء ممن يغارون على مصالحنا العامة ويحرصون على أن يضعوا لبننة في هذا
البناء الذي نعدده لمستقبل أولادنا وأحفادنا .

على أن القراءة الواعية والترجمة الآمنة لا تكفيان وحدهما لتدريب
ملكائنا المسرحية وتطويرها ، وذلك لأن الآداب التمثيلية أدب يراد به التمثيل
لا القراءة وحدها ، ومن ثم كانت العناية بالمسرح والتوسع في إنشائه وتزويده
بكل ما يحتاج إليه من معدات من أهم الأسس التي تعتمد عليها خطة البناء ، على
ألا يتركز مجهود التوسع في تشييد المسارح على مدينة واحدة كالقاهرة .

وإذا كان من المسلم به أن في قدرة المسرح أن يلقي الشعب وطلاب العلم
ما تلقته المعاهد والجامعات ، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح في تنمية
الوعي وتطوير الملكات لا يقل بأي حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز
لنا أن نقتصد في بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى
العمائم الأساسية في بناء نهضتنا ؟ أليس المسرح عند اليونان القدماء ، وعند
أوروبا القديمة والحديثة هو تاريخ حضارة اليونان والغرب ، ذلك التاريخ الحافل
بثقافات وفلسفات وأفكار لا تصور تطورا العقل البشري فحسب وإنما تقدم
لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التي وصل إليها الإنسان في هذا الفن الجديد
علينا ؟ وإذا أتيت لنا الفرص ، وتهيأت لنا الإمكانيات أن نطاع أبناءنا وطلابنا

على هذا التاريخ الحافل من حضارات الإنسانية: ألا نكون بذلك قد حققنا هدفنا
جديراً بتطلعنا وطموحنا في نهضتنا الحديثة ؟ وهل من سبيل إلى ذلك غير المسرح
الذى هو في اعتقادنا المعلم الأول ؟ فن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير
والجمال . ومن أفواه مثليه تعلم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطورون
من نفوسهم ومجتمعاتهم . ويقودونها نحو غد مشرق ؟ .

وإذا كنا حريصين على دفع عجلة الإنتاج حيثما في ميدان الفن المسرحي
فهل يمكن أن يتم ذلك إلا بعد توفير هذه الأسس التى نتحدثنا عنها ؟ ولنا
بحاجة إلى القول بأن إنتاجنا الأصيل في الأدب المسرحي رهين بالتوسع في نشر
ثقافة مسرحية ، وتهيئة الفرصة الصالحة لكل مواطن أن يقرأ ويشاهد .. لأن
المشاهدة وعلى الأخص في ميدان الأدب التمثيلي أكثر الوسائل فعاً وأجدرها
تأثيراً في عشاق هذا الفن ورواده . فتيسير المشاهدة كتيسير القراءة سواء
بسواء .

على أننا نحس في هذا المجال الذى ندعوفيه إلى التوسع في نشر الثقافة المسرحية
أن ننبه الأذهان إلى أننا عندما نقترح نوافذنا وأبوابنا على مصراعها ليدخل إلينا
منها هذا التراث الإنسانى الكبير ، لا يعنى ذلك أننا سنترك هذه الأبواب وهذه
النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم ، فن هذا التراث الإنسانى
ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد ، ومنه ما هو غير صالح . كما أن
الهواء منه ما هو خليق أن يحدد من خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائية
وروحاً وثابة خلاقية ، ومنه ما هو ربح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا ،
وتخرجنا من أرضنا . وتزلزل من عقائدنا الراضية الأصيلة . من أجل
ذلك كان علينا عند نشر الوعي والثقافة أن نكون على بصيرة بما
قوم به . ذلك لأننا نترك أن الثقافة الحية هي هذا النوع الذى ينبثق

أولاً من حياة الفرد المواطن ، وحياة الجماعة التى هو واحد منها ، وحياة العالم الذى نعيش فيه ...

إنها تلك التى تفتح أعيننا على إمكانات جديدة ، ولكنها فى الوقت ذاته ، تكسب حياتنا المتراضعة عمقاً واكتمالاً ، وتلقى بذوراً فى تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها . إن مثل هذه الثقافة ليست شيئاً أضيف إلى ما يجرى فى حياتنا اليومية بقدر ما هى حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية - متتمدة على مبادئ وقيم مرتبطة بياضينا وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هى التى تجعلنا لا نحصر أنفسنا فى دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية ، بل هى التى تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجرى فيها . فليس الآثب والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تعطى إلا معارف من جانب واحد فقط . وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع فى ميدان التخصص والتعمق فى الدراسة فإنها وحدها لا تنفع فى تمكين الفرد المواطن من أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هى وسيلة لتعليم الفرد كيف يعيش يومه وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون فى بناء مجتمعه . ومن ثم كانت الثقافة التى نسعى إليها هى هذه الثقافة التى تهدف إلى تمكين كل فرد من أن يعيش حياة نافعة لنفسه ولغيره ، مستعيناً بما يحقق له هذا الهدف من أنواع الدراسات كالعلوم والفنون والفلسفة .

ونحن لا نريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذى يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أى حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع كما أننا نريد

منه أن يدرك أن المكان الذي يشغله في طبقته وبيئته يؤلف جزءا لا يتجزأ من الوطن ، كما نحرص أشد الحرص أن يكون كل من العامل والفلاح قادرا على الاستفادة من قواه الفكرية واليدوية معاً ، وأن يكون في استطاعته أن يطور هذه القوى وينميها ، وأن تساعد على أن يحيا حياة الفكر والأحلام التي هي طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

ومثل هذه الثقافة التي تدعو إليها ، والتي نهض المسرح بجزء كبير منها هي هذه الثقافة التي تمكن كل فرد من الشعور بمسئوليته وتحملها ، ومن القيام بواجبه نحو مشاكل مجتمعه الاقتصادية والسياسية . ومثل هذه الثقافة كفيلة أن توسع من مواهب الفرد وإمكاناته ، وتحاول أن تجعله يتطور وينمو جسدياً وأخلاقياً وعقلياً وروحياً . إنها لا تهدف إلى إيقال كاهله وذاكرته بمحصول ضخمة من المعلومات غير النافعة . ولكنها تحاول أن تسمى إمكاناته وقدراته وتكفل له القدرة على التعبير عن نفسه .

وبعد فما موضوع هذا الكتاب الذي تقدمه للقراء ؟ لا نستطيع أن نزعم أنه يتضمن بحثاً في أشياء بجهولة على الناس ، ومن ثم فهو لا يعلم الناس ما يجهلون ، إنه على النقيض يحاول أن يتعلم ، أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يبذل ما يستطيع من جهد في سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفني الذي أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل في نطاق البحوث التطبيقية التي تتناول المألوم لتجعله مفيداً وناقماً .

ولقد حرصنا أشد الحرص في هذه النماذج التي اخترناها من أدب المسرح على أن نجعل طريقتنا في الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي أمامنا فتنبه خطوة خطوة ، ونستخلص نتائجه منه لا باعتباره

بمجرد نص أدبي بل باعتباره نصا يتضمن شكلا معيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فنحن حين نستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية لاقتطاعه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى، فاللغة ولما كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقاتها وحدودها ومجالها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .

فإذا كنا قد اتخذنا في دراستنا التطبيقية هذا المنهج الذي يهتم بدراسة النص الأدبي وتتبّع مقومات هذا النص فذلك لأننا نعرف أن النص وحده بتركيبه ولغة وصوره واستعاراته هو وسيلتنا الوحيدة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى ، وهو كذلك مفتاحنا الوحيد لفهم الشخصية وتحليلها وإبراز ملامحها وتطويعها النفسية . ذلك أن الحوار الذي يجري على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير ، وإنما هو رموز تنبئ عن مكنون هذه الشخصية أو تلك ، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجري في حياتها .

هذا المنهج الذي يقف عند كل طريقة وكل لفظة في النص لا يعنى اهتماماً بالجوئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحي الكبير كل متكامل ، ولله أي زفرة يفرها الممثل في أي وضع من مواضع المسرحية لها دلالتها التي لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ، وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجوانب في النهاية إلى الأثر الكلي الموحد .

والناقد ليس مجرد مستمتع بالأثر الفني ، أو مجرد ناقل للإحساسات التي

يشعر بها تجاه هذا الاثر أو ذاك . وإننا التناقد هو الذى يعطيك أسبابا معقولة لاستمتاعك ، وهو الذى يحلل لك العناصر التى يتألف منها الاثر الفنى والتى جعلتك تصل إلى هذا المآزى أو ذاك ، إنه كالطبيب الذى يعلم لماذا تستفيد من هذا الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطك وينمى خلاياك . ومن ثم فإن أحكامنا على الاثر الفنى محتاجة إلى التأنى فى التحليل والكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبى حتى تكون أحكاما موضوعية ومن ثم صادقة ونافعة .

هذا وإننا نرجو أن نكون فى النهاية قد أسهمنا بهذا الجهد المتواضع فى تشويق القارئ على الاهتمام بهذا الميدان الجديد فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ميدان العمل من أجل إقامة نهضة مسرحية فى مجتمعنا المتطلع إلى حياة أسعد وأكمل .

والله الموفق والمعين .

محمد زكى المشماوى

الأدب المقارن

التعريف به - أهميته العلمية - موضوعاته ومجال البحث فيه

أولاً : التأثير والتأثر وعالمية الأدب والفكر :

ليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم ولم شمله والتوحيد بين أجناسه وشعوبه من انتشار الثقافات والحضارات ، فهي الشيء الوحيد الذي يهب نفسه للتاريخ . وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذي تُسَلِّمه الإنسانية إلى الشعوب جيلاً بعد جيل مهما اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وليست بحاجة إلى جواز سفر أو إلى تأشيرة دخول ، فالأدب والفكر وكذلك العلم أجنحة طائرة تهبط في كل أرض وتجتاز كل مكان ، وتحط بأجنحتها فوق ما تشاء من بلاد ، مخترقة الحواجز ، تنفذ إلى قلوب من يريد لها ، وتعاقب فكر من يهواها .

فالأديب والمفكر والعالم هم جميعاً أبناء هذا الكوكب لا يتمون إلى حدود جغرافية أو مكانية محددة ، وإنما انتمأؤهم إلى الإنسان ، إلى البشرية ، إلى هذا العالم الفسيح الذي نعيش فيه وبالضرورة فإن كل نتاج لأديب أو عالم أو مفكر ، بعد أن يصدر ويُشَرَّف في الناس ، يصبح ملكاً لجيله وللأجيال ، وللفكر لا للمفكر . فكل نتاج من هذه يهب نفسه للتاريخ ويصبح ملكاً للإنسان .

ومن هنا فلم نجد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة ، بعد هذا التطور في وسائل الإنتاج والتوزيع وتقدم الفكر والعقل والتكنولوجيا ، وازدياد الروابط والصلات التي تجمع بين الناس في شتى أنحاء العالم ، لم نجد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة تغلق نوافذها على العالم ، وتبقى محجوبة عن تراث الإنسانية الفني والفكري في عصورها المختلفة .

وكثير من هذا التراث يتقل عبر الترجمة والشروح والتعليقات والإبداع الفني والتذوق الأدبي فيدعو كل أمة إلى الاعتراف من منابعه تستسيغه وتهضمه وتمثله ثم تخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكير كل أمة مطبوعاً بطابع عقائدها .

وفي تاريخ الأمم شواهد بارزة على هذا ، خذ مثلاً حركة المد الزاخر في تاريخ المسلمين في القرن الثاني الهجري وما بعده ، حين شغل العلماء باللغة وما يتصل بها من دروس وبحوث وما تلا ذلك من جمع لمصادر كثيرة مختلفة قامت فيها حركة الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية بدور كبير . « ولقد سارت تلك الحركة على مرحلتين : الأولى يعمل فيها العلماء فرادي كل بحسب مزاجه ودون أن يكون للدولة شأن بهم ؛ والثانية ، فقد كان للدولة فيها شأن عظيم إذ انشأ المأمون ما يسمى بيت الحكمة حيث يجتمع القائمون على الترجمة تحت رعاية الخليفة ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح بين يدي الدارسين ترجمات لمعظم مؤلفات أرسطو وما كتبه الشارحون للأفلاطونية المحدثه وبعض محاورات أفلاطون ، ومعظم مؤلفات جالينوس ، وأجزاء مما كتبه غير جالينوس في الطب ، فضلاً عن المؤلفات الأخرى في ميادين العلوم ، ومنها كتاب اقليدس ، وكتاب أرسيميدس ، وهكذا فلا تكاد تبلغ نهاية القرن الثالث الهجري إلا وقد شهدت العربية محصولاً طيباً مما أنتجه السابقون في ثقافات أخرى»^(١).

(١) مقال الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « نمل ونحل » المنشور بجريدة الأهرام المصرية بتاريخ ١٢/١٢/١٩٨٢ .

ثم لا يكاد يمضي على ذلك قرن من الزمان فيأتي القرن الرابع الهجري فإذا هذا الحصاد من الترجمة ومن التراث الفكري والفلسفي المنقول من ثقافات أجنبية ، إذا هذا كله قد تحول عند العرب في القرن الرابع إلى ألوان جديدة ومبتكرة ، كانت ثمرة لما تمثله العرب واستساغوه من ثقافات ثم طبعوه بطابعهم . فانظر مثلاً إلى أبي حيان التوحيدي تجد نفسك أمام فكر جديد لا عهد للعربية به من قبل ، فلا هو يشبه ما سبق من تراث عربي ولا هو يعتبر نقلاً كاملاً لما ورد من فكر أجنبي وافد ، وإنما هو مزاج جديد فريد . ولم يكن أبو حيان وحده في استساغة التراث اليوناني وهضمه وتمثله ، بل ظهرت أسماء لعباقرة كان لهم شأن كبير في حركة التطور الفكري والثقافي والعلمي في مشرقنا ومغربنا العربيين ، كما كان لهم أثر واضح بعد ذلك في عصر النهضة في أوروبا حينما تحول هذا الفكر العربي إلى الغرب عن طريق النقل والترجمة فأتى ثماره وأينع أزهاره عند المفكرين من علماء الغرب وأدبائه .

من هذه الأسماء اللامعة فلاسفة : كالفارابي وابن سينا وابن رشد ، وشعراء كبار : كالمتنبي وأبي العلاء ، ونقاد مشهورون تركوا بصماتهم على مسار التاريخ مثل عبدالقاهر الجرجاني ، وعلماء في الرياضة والفلك والكيمياء والطب وغير ذلك من شتى جوانب الفكر والأدب .

وما حدث عندنا نحن العرب حدث مثله تماماً في أوروبا في أواخر عصوره الوسطى حين انكب الدارسون والباحثون على آداب اليونان وتراثهم ينهلون منه ويجمعون كما جمعوا من ثقافة الرومان والعرب العديد من ألوان الفكر الفلسفي والأدبي واختزنوه ، تماماً كما يصنع النحل بطعامه المدخر جمعاً وتخزيناً حتى حان الحين ، بعد ترجمة هذا كله ونشره ، فإذا هذه الثقافات المجموعة والمدخرة تبدأ تعطي ثمرها وتزهر ، فإذا أوروبا أمام روح جديدة وعالم جديد . ولم يكن هذا العالم الجديد ليبرز بيروز أفذاذ في الفن من أمثال « روفائيل » « ومايكل أنجلو » « وليوناردو دافنشي » وغيرهم ، أو بظهور أدباء عظماء مثل شكسبير ، بل لقد تبدى هذا العالم الجديد في تطور

الحياة ذاتها ، وفي الوهج الذي أصاب كل شيء حين شملت العجلة سائر مظاهر الحياة ، وسادت في الناس نشوة وفرحة غريبة كفرحة الطفل حين يلتقي بشيء جديد ، ودبت في الحياة روح المغامرة ، فبدأت الكشوف ونشط الرحالة والمكتشفون ، ودخل العالم عصراً جديداً من الرؤية والاكتشاف والأدب والفن والاهتمام بالإنسان في تطوره ونموه^(١) .

هذا الانفتاح على الثقافات المختلفة ، وهذا الامتزاج بين لونين من الآداب أو بين حضارتين وثقافتين ، وهذا التفاعل المثمر الذي يتم بين شعوب العالم جدير بأن يبعث الحياة والتطور في آداب الأمم ، وأن يجعلها متعشة مزدهرة تسري فيها دفقة العافية ، وتتشرب في دماها عناصر إحياء وتجديد ، فتظهر فنون لم تكن موجودة من قبل ، وتتلون الحضارات بألوان جديدة ، ويبدو الإنسان المبدع سواء أكان شاعراً أم كاتباً أم فيلسوفاً أكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم ، وأكثر عمقاً في إنتاجه ، بل ربما استطاع أن يُحوّل الاتجاه الأدبي والفكري في بلده ، وأن يتمكن من خلق أشكال جديدة من الفن لم تكن لها وجود من قبل .

ولا يقف أثر الانفتاح على الثقافات الأجنبية عند هذا الحد بل ستمر حركات الامتزاج والتفاعل نضوباً ونمواً ملحوظاً في النشاط النقدي والدراسات الأدبية بصفة عامة ، حيث تكثر الشروح وتعدد اتجاهات النقد الأدبي وتزدهر أبحاثه فتكشف عن كثير من مظاهر التجديد في أدب الأمة وعلاقة هذا الجديد بالتأثر بالآداب الأخرى وما أنتجه هذا التفاعل من حركة التطور في الأدب والفن على السواء . ومن هنا يبرز دور الأدب بمقارن وأثره البالغ في إثراء حركة النقد الأدبي وتجديد اتجاهاته ومذاقه .

ولعل من أبرز مظاهر التأثير والتأثير بين الآداب ما كان له تأثير أدباء اليونان وثقافتهم وفلسفتهم من الرومان القدماء . فالتاريخ يشهد أنه لم يكن

(١) المصدر السابق

للأدب اللاتيني من أصالة تذكر، وظل كذلك حتى امتزج بالفكر اليوناني أدباً وفلسفة، ثم ما كان لذلك من ثمرة في ازدهار الأدب الروماني عندما أخذ يتمثل تلك الثقافة ويحاول محاكاتها والسير على منوالها. ومن هنا جاءت دعوة هوراس (٦٥-٨٠ ق.م) في مقاله عن الشعر حين يقول:

« اتبعوا أمثلة الاغريق، واعكفوا على دراستها ليلاً، واعكفوا على دراستها نهاراً ».

ثم هذا حذو هوراس من بعده نقاد رومانيون آخرون منهم «كانتيليان» (٣٥-٩٦ م)، وخطا خطوات واسعة في تحديد القواعد ووضع الأسس التي تكون عليها محاكاة اليونان، فقد سنّ لهذه المحاكاة قواعد عامة^(١).

وما حدث عن الرومان من محاكاة الآثار اليونانية ومحاولة التأثر بها حدث في عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عندما عكفت الآداب الأوروبية على الآداب القديمة من لاتينية ويونانية - وكان للعرب كما أشرنا من قبل الفضل في توجيه الأنظار إلى النصوص اليونانية بما قاموا به من ترجمات وبخاصة أرسطو، وحاول ادباء وعلماء عصر النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها.

« هذه الجهود المثمرة التي قام بها رجال عصر النهضة في الرجوع للآداب اليونانية والرومانية ومحاولة محاكاتها كانت أشبه بالثورة الفكرية في ذلك العصر. وكان لها كبير الأثر في حركة الدفق والعصف التي جعلت من عصر النهضة عصر إحياء وبعث وعصر تجديد وارتقاء في الفكر والأدب، وكل ذلك بفضل الرجوع إلى الآثار القديمة يونانية ورومانية، وبفضل تمثيل العقول لها ثم تحويلها إلى ثمر جديد ».

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - الطبعة الثالثة ص ٢٢ ، ٢٣ .

... وإذا كان الانفتاح على الآداب العالمية يبعث في أدب أمة من الأمم هذا النمو والازدهار والتطور ويدفعها إلى الأمام ، فإن الانغلاق والانطواء على النفس والعزلة سوف تؤدي بالضرورة إلى أن يتحول أدب الأمة إلى الوهن والضعف والذبول ، فتعتريه حالة من الركود تعوق حركة تطوره وتقف دون نموه فيصبح قطعة متلكئة من الزمن الغابر .

ونظرة إلى ما قبل المائة والثمانين عاماً الأخيرة . التي انفتحت فيها نوافذنا على العالم الغربي والأوروبي ، والتي نشطت فيها حركات الترجمة ونقلنا فيها معظم ما ساد أوروبا من تيارات فكرية وثقافية في مجالات الأدب والفلسفة ، نقول إن نظرة إلى موقفنا قبل المائة والثمانين سنة هذه تشير إلى مدى الركود والجمود الذي أصابنا حين تفوقعت جهودنا وانطوت على نفسها ، فحجبنا عن أنفسنا النور فجمدت أعمال كتابنا وشعرائنا وصارت ضريحاً من أضرحة التاريخ .

ولكننا عندما فتحنا قلوبنا وأبوابنا على العالم بدأنا نفتح على نهضة جديدة كان لها أثرها في المجالات العديدة من الفكر والفن والأدب ، وظهرت آثار وفنون أدبية ، وتطورت بشكل لم نكن نتوقعه ، وبدرجة لم نعد نستطيع ملاحظتها ، وخاصة في مجالات القصة والمسرح والفنون التشكيلية وبعض تجارب الشعر العربي الحديث - وينبغي أن تظل حركة الانفتاح هذه في تدفقها وحرارتها ونشاطها تعمل في اتجاهيها المعروفين : وهما النقل والتخزين والادخار ، ثم التمثيل والهضم والتحويل إلى ثمار جديدة . ذلك إذا أردنا لحضارتنا أن تعتدل على ساقين ، وأن تظل متفاعلة ومتوازية مع حضارات العالم .

ثانياً : الأدب المقارن : معناه كونه جديد مدلوله :

إن ما تحدثنا عنه سابقاً في موضوع التأثير والتأثر العالمية الأدب والفكر وما ينشأ عن ذلك من دراسات وبحوث تتصل بهذه التيارات العالمية

ومدى صلتها بالأدب القومي ، وتأثيرها فيه ، وما يترتب على ذلك من ثراء أو تطور أو نمو أو تحول لكل من الأدبين القومي والأجنبي . نقول إن هذه التيارات بتأثيرها وتأثرها هي القاعدة التي ينهض عليها ما نسميه اليوم : بالأدب المقارن ومجالات بحثه .

فهذا التلاقي والتمازج الذي أوضحناه في الصفحات السابقة ، واختلاط أدبين أحدهما مكتوب في لغته القومية والآخر مكتوب بلغة أجنبية ، ثم البحث في آثار هذا الاختلاط من تفاعل بين الأدبين ، وما نتج عنه من أخذ وعطاء ، سواء على المستوى الإبداعي أو الابتكاري الفني أو على مستوى النقد الأدبي . . . هذه جميعها هي المحاور الأساسية التي يدور حولها هذا العلم الحديث الجديد المسمى بالأدب المقارن .

وواضح من طبيعة هذا العلم أن النتائج المباشرة التي يمكن أن تؤدي إليه أبحاثه هي :

أولاً : تتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية والكشف عن الحقائق الفنية والإنسانية في هذه الآداب .

وثانياً : النظر في مدى التعاون والتأثر الذي تم أو تحقق من خلال انتقال أدب إلى أدب آخر ، ثم الكشف عن مظاهر التجديد وطبيعته وعلامات هذا كاه من الآثار الأدبية المستفيدة من هذا التأثير ، ثم المقارنة بين هذه الاتجاهات الجديدة في الأدب القومي وبينها في الآداب العالمية الأخرى .

وثالثاً : الارتقاء والتطور في البحوث النقدية ، إذ سوف يصبح الأدب المقارن بدراساته وبحوثه أساساً هاماً ولا غنى عنه في النقد الحديث ، وذلك بعد أن تُقدِّم بحوث الأدب المقارن ودراساته تلك المادة المتسعة والغنية والتي كشفت عن طبيعة تلك التيارات الجديدة في الآداب العالمية ، وحين تحاول هذه البحوث أن تكشف عن الخصائص والقواعد والأصول لهذه الآداب . وهذه نتيجة هامة بل أثر عظيم من آثار الأدب المقارن وما أثمر من جهود في

الكشف عن الأسس الفنية ، وفي إثراء الدراسات النقدية على نحو أصبح فيه النقد الحديث هو النقد المقارن ، حتى صارت هذه هي التسمية الشائعة للبحوث النقدية الحديثة ، نظراً لأهمية البحوث المقارنة في جلاء كثير من جوانب النقد الأدبي الحديث .

ويحاول العلماء الذين يضعون تعريفهم للأدب المقارن أن يكونوا أكثر دقة وحيطة في تحديد مدلوله حتى لا يكثر الخطأ في فهمه ، وبالتالي في دراسته التي قد تتعرّض خطأها نتيجة لذلك الخطأ ، وقد يؤدي عدم الدقة في فهم مدلوله أحياناً إلى تنفير كثير من الدارسين عنه ، وتضليلهم في جدواه . لذلك حرص معظم الذين ألفوا في هذا الفن ، وهم قليلون في عالمنا العربي ، حرصوا على إعطاء تعريفات محددة إلى حد كبير ، خشية الوقوع في اللبس أولاً ، ولأن الأدب المقارن قد أصبح له الآن مفهوم حديث صار به علماً عن علوم الآداب الحديثة ، وهذه تقتضينا الدقة في تحديد ماهيته وموضوعات دراسته .

وللدكتور محمد غنيمي هلال تعريف للأدب المقارن ، وهو تعريف يتوخى فيه الباحث الدقة التي يحرص عليها تجنباً لأي خلط قد يؤدي إلى نتائج قد تجنح بنا بعيداً أو تحيد بنا عن القصد . وسنعرض هنا لهذا التعريف رغبة في المزيد من الاستيضاح والفائدة . يقول الباحث : « مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أي كانت مظاهر هذا التأثير والتأثر : سواء تعلقت بالأسس الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تُعالج أو تُحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول

بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتب ، ثم ما يمت إلى ذلك
بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب^(١).

وفي النص السابق جملة من الحقائق تحتاج إلى المناقشة والنظر :

أولاً : يستوقفنا في هذا التعريف : كلمة تاريخي حين قال في أول
التعريف « مدلول الأدب المقارن تاريخي » وهذه الكلمة تحتاج إلى وقفة :
فالمقصود منها أن كلمة المقارن لا يقصد بها في هذا المجال المقارنة بمعناها
اللغوي ، بل يجب أن تؤخذ بمعناها التاريخي ، أي أن تكون دراسة الأدب
المقارن هي دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب
الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها . ومن هنا كانت التسمية
الأقرب لهذا الفن هو « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب
المقارن » .

وليس معنى هذا الكلام أننا نهمل الجانب اللغوي فهذا امر لا يمكن
وروده على الذهن ، لأن اللغة هي مادة الأدب الأولية ، وهي مستودع
الإحساس والفن والصورة ، وأدوات البناء والإبداع بكافة نواحيها . فاللغة من
غير شك هي أساس جوهري في فهم مكنون الأدب وما يحتويه من مضامين
فكرية أو فنية - كما أن الناحية الفنية هي في حد ذاتها مقوم هام من مقومات
الأدب - ولأن اللغة على هذا القدر من الأهمية في فهم الأدب فقد خشي
الكثيرون في بادئ الأمر أن تقف اللغة عقبة في سبيل هذا النوع من
الدراسة ، ونعني بها دراسة الأدب المقارن ظناً منهم أن اللغة لها حدودها
الحصينة التي قد تحول دون انتقال الأفكار في صورها الفنية .

ولكن لم تلبث هذه العقبة أن تلاشت عندما أدرك الناس أن من الحقائق
التي لا تقبل الشك أن الآداب تتبادلها الأمم فيما بينها ، ويحدث التأثير والتأثر
على الرغم من اختلاف اللغات ، وأن الترجمة كفيلة على رغم ما فيها بأن

(١) الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال ص ٩ ط ٣٠

تحمل ما تنطوي عليه اللغة المنقول عنها من إمكانات فكرية وفنية .

ثانياً : واللغات - وهذه نقطة يجب التنبيه إليها - هي التي تضع الحدود الفاصلة بين الآداب العالمية ، بمعنى أن لغة الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسته للتأثير والتأثر المتبادلين بين أدبين يُقارن بينهما . فالاعتبار هنا للغة وليس للجنس البشري . فكل ما كتب باللغة العربية يعد أدباً عربياً مهما اختلفت جنسية الكاتب أو الشاعر الذي قام بالتأليف . فكثيراً ما يحدث أن يكتب شاعر أو كاتب أدباً باللغة العربية وهو ليس من العرب ، عندئذ يكون الاعتبار للغة التي كُتِبَ بها الأدب بغض النظر عن جنسية كاتبها ، ذلك أن الأدب المقارن لا يُعنى إلا بمقارنة الآداب المكتوبة بلغتين مختلفتين .

ثالثاً : يقتضينا توضيح معنى الأدب المقارن ، وفهم مدلوله الفهم الصحيح ، أن نستبعد من دراسته ما ظُنَّ أنه داخل فيه خطأ ، فقد اختلط سبيل البحث في هذا العلم عند بدء نشأته ، وأقحم عليه بعض الدارسين موضوعات ليست من صميمه بل هي خارجة عن نطاقه ومجاله : مثال ذلك ما يعقد من موازنات بين أدباء أو شعراء من آداب مختلفة دون أن يكون بين هؤلاء وهؤلاء صلات تاريخية مشتركة أو أن يكون قد تم نوع من التأثير بين أديب وأديب ، ونسوق هنا للدلالة على ما نقول المثال الذي ساقه الدكتور محمد غنيمي هلال ، فقد ذكر أن الكاتب الفرنسي الكبير (ستندال) Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ألف كتاباً عنوانه « راسين وشيكسبير » حاول فيه الكاتب مقارنة الاتجاه التقليدي عند راسين بالاتجاه الإبداعي عند شيكسبير ، وفي هذا الكتاب يثور الكاتب على القواعد الكلاسيكية الجامدة والتحكمية ، وينتصر لحركة التطور التي برزت بشكل واضح في مسرحيات شيكسبير وفي الاتجاه الروماني بصفة عامة ، ويشيد باتجاه شيكسبير الذي جعل تركيزه على القلب الإنساني والاتجاهات النفسية للشخصية وتأثيرها في سلوك الإنسان وما يصادف القلب الإنساني من عقبات .

مثل هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن في شيء ، وإن وقعت بين شاعرين من لغتين مختلفتين ، ومع ذلك فليس هذا الذي قام به « راسين » من الأدب المقارن ، لا في منهجه ولا في موضوعه - ذلك أن الصلة التاريخية المتصلة أو المرتبطة بقضية التأثير والتأثر ليست واردة هنا ، فليس بين شيكسبير وراسين صلة تاريخية ما . إذ لا بد من صلة ما ينشأ عنها بين الأدبين توالد وتفاعل . فأين هذا التوالد والتفاعل الذي كان ثمرة تأثر أو تأثير بين الشاعرين ؟^(١) .

كذلك لا يدخل في نطاق الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات أو موازنات بين شعراء أو كتاب داخل الأدب القومي الواحد ، فإن هذه الموازنات تدخل في نطاق الدراسات النظرية المتصلة بأدب أمة من الأمم ، وسواء أكانت هناك صلات تاريخية بين نصوص من داخل الأدب القومي الواحد أم لم تكن ثمة صلات تاريخية فلا تُعدُّ مثل هذه الدراسات التي تتناول النصوص المختلفة داخل الأدب القومي الواحد من مجالات البحث في الأدب المقارن . فالموازنات بين أبي تمام والبحتري مثلاً في الأدب العربي القديم ، أو بين حافظ وشوقي في الأدب الحديث ، وكذلك الموازنة بين « كورني » و« راسين » أو بين راسين و« فولتير » في الأدب الفرنسي ، هي موازنات تدخل في تاريخ الأدب القومي ، وفي نطاق الأدب الواحد ، بينما مجال الأدب المقارن مجال دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وإذا أردنا أن نسوق بعض المقارنات التي تدخل في صميم الأدب المقارن فإننا نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، تأثير الأدب اليوناني واللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم من واقع نظرية المحاكاة للأدبين التي ذكرناها سابقاً .

أو أن ندرس مثلاً موضوع « مجنون ليلى » في الأدبين العربي والفارسي

(١) الأدب المقارن ص ١١ ، ١٢

حين نحاول الكشف عن أوجه التأثير والتأثير ، وكيف اختلف تناول وتطور ، وكيف بَعْدَ موضوع « مجنون ليلي » من الأدب الفارسي عن ميدان الحب والغزل العذري الى ميدان التصرف والرمزية في الأدب الفارسي .

أو أن ندرس « المقامات » من الأدب العربي كيف نشأت وتطورت ، ثم بعد ذلك كيف انتقلت الى الأدب الفارسي ، وما أوجه التأثير والتأثير بين الأدبين ، وماذا أثمر هذا التأثير من الأدب الفارسي .

أو أن ندرس مثلاً تأثير شكسبير في المذهب الروماني في فرنسا ، وكيف استطاعت مؤلفات هذا الشاعر الكبير التي ثار فيها على الكلاسيكية وجاوزها ، كيف استطاعت معالم التحديد عنده أن تؤثر من الحركة الرومانسية في فرنسا بعد ذلك ؟ وهل ثمة بذور من التفاعل والتوالد نتجت عن تأثير الشاعر في الاتجاه الفرنسي بعد ذلك ؟

مثل هذه الموازنات الأخيرة هي من صميم الأدب المقارن ، بينما تعد الموازنات الأولى من صميم الأدب القومي .

رابعاً : وعلى الرغم مما شرحناه وأوضحناه مما يدخل في نطاق الأدب المقارن فإن ما قلناه حتى الآن إنما يدخل في نطاق الصلات الدولية بين مختلف الآداب في حين يمكن أن تتجاوز موضوعات الأدب المقارن هذا الى البحث في مدى تأثير كاتب من الكتاب أو شاعر من الشعراء بأدب لغة أخرى غير لغة التي يكتب بها . أو تأثيره بكتاب أو شعراء معينين من آداب مختلفة .

والأمثلة على ذلك كثيرة مثل تأثير الكاتب الانجليزي « توماس كارليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) بالكاتب الألماني جيته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، وقد أفضى هذا التأثير الى تأويل كثير مما كتبه جيته وفهمه فهماً قد يبعد عن الحقيقة أحياناً . ذلك أن كارليل قد ذهب في فهمه لجيته الى حد قوله بأنه رجل متدين خاضع لما تفرضه الأخلاق القديمة ، وأنه

ملتزم بالواجب ولم يلحظ أو يهتم بما في إنتاجه الأدبي من جوانب السخرية والإلحاد والحبجود والاستجابة الى الملذات^(١). وهذا مثل لما يطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى أو ما تأثر به من كتاب أو شعراء آخرين .

وثمة شيء آخر يدخل من تأثير كاتب ما بأدب كاتب آخر في لغة أخرى ونعني به ما يسمى « بالتأثير العكسي » وهو ان يختلف كاتب في تنازله لشخصية ما يكون قد تناولها من قبله كاتب آخر ، فيفرض علينا مفهوماً معاكساً أو عكسياً لهذه الشخصية ، مفهوماً مغايراً لما قرأه في الأدب الآخر ، مثلاً ذلك ما حدث عندما تناول شوقي موضوع كليوباترة ، فقد رأى فيها شوقي مثلاً للمرأة الوطنية المخلصة التي تقدم مصالح وطنها على مصلحتها الشخصية ، وتضحى بحبها من أجل وطنها ، هكذا كانت رؤية شوقي لكليوباترة في مسرحيته المعروفة من حين كانت الرؤية السابقة في الأدب الأوروبية عند تنازلها للموضوع على نقبض ذلك تماماً ، ففي جميع المسرحيات الأوروبية التي تناولت كليوباترة نرى شخصيتها هي شخصية المرأة التي تبدو مستهترة لعبوا مغرقة في الملذات تتخذ سبلاً ملتوية الى غاياتها وتحقيق مآربها .

ثالثاً : أهمية الأدب المقارن وقيمه العلمية :

نستطيع أن نستنتج محاسبة جملة من النتائج الهامة تشير الى أهمية هذا العلم الجديد والفوائد التي تعود علينا من دراسة :

١ - أولى هذه النتائج ما يؤدي به هذا العلم ، وهو يرسم سير الأداب في علاقاتها بعضها ببعض ، من توطيد العلاقات والتفاهم بين الشعوب المختلفة ، وبالتالي ما يستتبع ذلك من تقارب يتم بين التراث الفكري لهذه الشعوب . ولا يخفى ما من هذا من تفاعل وتوالد يعود على الدراسات الأدبية

(١) المرجع السابق

بالخصوصية والنماء والتطور ، وكذلك على الأدباء والكتاب ، بل والثقافة العامة والتطور الحضاري للشعوب . ومن هنا كان الأدب المقارن عاملاً هاماً من دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون .

٢ - ما تثمره هذه الدراسات من بحوث لا يكفي بعرض الحقائق أو الصلات العامة بين أدبين أو أكثر ، بل يتعمق إلى شرح الحقائق شرحاً فنياً وتاريخياً مدعماً بالبراهين ويدرس النصوص وتحليلها ثم النفوذ إلى جوانب كل أدب للكشف فيها عما هو قومي وما هو دخیل . وليس من شك أن مثل هذه الدراسات المتعمقة والدقيقة والمفصلة سوف تترك لنا زاداً من المعرفة الإنسانية جديراً بالاهتمام والتسجيل . كما أنها في ذات الوقت ستقدم خدمة جليلة للأدب القومي حين تكشف عما فيه من أصالة ، وما طرأ عليه من تطور .

٣ - يقوم الأدب المقارن بدراسة التيارات الفكرية والأدبية ، ومذاهب الكتاب والمفكرين المختلفة وتأثير الفلسفات التي نشأت وأثرت في تيار أدبي معين ، ثم كيف أثر ذلك بالتالي في أدب شعب من الشعوب ، ثم هو يدرس كذلك الأجناس الأدبية ، من مسرح وشعر وقصة ورواية ، ويحاول تعقب عناصر الإبداع الفني في كلٍّ ، ومسار التأثير في كل جنس أدبي ، ثم يذهب إلى تعمق إنتاج الكتاب والشعراء في الأدب القومي ودراسة مدى تأثيرهم بالآداب العالمية ، والكشف عن حدود هذا التأثير وقيمه وأهميته بالقياس إلى شخص الكاتب أو الشاعر ، ثم بالقياس إلى التطور الأدبي للأدب القومي من ناحية أخرى .

٤ - يتضح مما سبق أن الأدب المقارن هو أساس جوهري من أسس دراسة تاريخ الأدب والنقد الأدبي بمعناه الحديث ، ذلك أن دراستنا للأدب المقارن هي في واقعها كشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي وتتبع لجميع العناصر الأبداعية التي يتلاقى عندها الأدباء المقارن بينهم ، وفي هذا التبع دراسة نقدية ضخمة تعمل على توجيه الوعي الإنساني

بعامة ، وعلى يقظة وتطور الوعي القومي بخاصة ، وتترك لنا تراثاً نقدياً وأديباً هو في حقيقته ثمرة للدراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها . وفي عصرنا الحديث لا يمكن أن تتم دراسة نقدية حقيقية أو دراسة لتاريخ الأدب بدون معرفتنا بالصلات الأدبية العالمية ، والوقوف عندها وقوف إمام ووعي وفهم .

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

انتهينا فيما سبق إلى أن موضوع الأدب المقارن بصفة عامة هو تبادل التأثير والتأثر بين آداب اللغات المختلفة ، وهذا التبادل ليس مقصوراً على ناحية واحدة أو مجال واحد ، وإنما تتسع دائرته فتشمل الأجناس الأدبية والصور الفنية ، والموضوعات الأدبية ، والمذاهب الفكرية ، والأساطير ، والنماذج البشرية . وغير ذلك . ولنتظر الآن في شيء من الاختصار إلى ميدان البحوث في الأدب المقارن والتي عادة ما تنظر فيها إلى الوسائل التي استخدمت في انتقال أدب لغة إلى أدب لغة أخرى ، كما وننظر فيها إلى الموضوعات المتبادلة نفسها . ولنبدأ الآن بالوسائل .

أولاً : عوامل انتقال الأدب ووسائله :

يتم هذا الانتقال عن طريق عاملين : أولهما : الكتاب وثانيهما : الكاتب .

١ - أما الكتاب فهو المستودع الحقيقي للثقافة وهو وسيلتنا التقليدية والثابتة في الحفاظ على الفكر والتراث بصفة عامة ، وهو بحق يختلف عن الوسائل الأخرى وبخاصة الوسائل الحديثة قبل الإذاعة والصحافة والتلفزيون . يختلف عن هذه في أن الكتاب هو أقلها جميعاً على الحفاظ على ما يحتويه من مادة علمية أو فكرية إلى أكبر وقت ممكن ، والانتقال بها من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر .

٢ - وترجع أهمية الكتاب في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف

اللغات ، فالكتب هي التي تحدد لنا مدى تأثير بلد ما أو مجتمع ما أو كاتب من الكتاب بأي إنتاج أدبي من بلد آخر . وأحياناً ما يكتب كاتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية فتكون هذه المؤلفات دليلاً على صلاته وتأثيره بأدب اللغة الأجنبية التي أُلّف بها ، وقد حدث مثل هذا كثيراً في الصلات بين الأديين الفارسي والعربي حين يكون الكاتب يحمل اللسانين معاً ويجيد اللغتين العربية والفارسية ، وقد رأينا في الأدب الغربي مثيلاً لهذا عند الشاعر الانجليزي أوسكار وايلد الذي أُلّف بالفرنسية قصة « سالومي » .

(ب) ومن الجوانب الهامة التي يقوم بها الكتاب في النقل من أدب إلى آخر قضية الترجمة ، فالترجمة كما نعلم وسيلة هامة من وسائل نقل الآداب من أمة إلى أخرى ، ولقد شاهدنا دور الترجمة وأثر هذا الدور في أدبنا العربي ذاته وفي فلسفتنا الإسلامية كذلك فقد كان للترجمة عن اليونانية في القرن الثاني الهجري إلى العربية تأثيرها وأهميتها ، وكذلك الحال في عصرنا الحديث أو قل في عصر النهضة الحديثة كما يسمونها أحياناً أي بعد الحملة الفرنسية على مصر ، ودور المطبعة في النشر ، ثم ما قام به رفاة الطهطاوي ومن جاءوا بعد ذلك ، من المترجمين في « عصرنا الحاضر » ولا يخفى ما كان للترجمة من دور في نقل الآداب الأوروبية وكذلك الفكر الأوروبي ثم ما تلا ذلك من تأثير وتأثر . ومن مهام الأدب المقارن أن يرجع إلى الكتب المترجمة لمراجعتها على الأصل ثم الكشف من خلال الترجمة والمقارنة عن دلالات خاصة في نوع الترجمة أولاً ومدى دقتها ، ثم في مجال التأثير والتأثر عند المقارنة بين الأديين لتحديد أنواع التأثير وكيفيةها .

(ج) ومما يدخل في مجال « الكتاب » مراجعة كتب النقد والدوريات ونعني بها المجلات الأدبية ، وكذلك ما ينشر بالصحف من مقالات . فإن تتبع هذه البحوث وما ينشر بدور الصحف والدوريات الأدبية وغيرها يعتبر قناة من القنوات الهامة من دراسة الشعراء والكتاب والمفكرين الأجانب . فكثيراً ما تزخر صفحات من هذه الدراسات لها أهميتها في التعريف بالأدباء الأجانب .

وكثيراً ما قدمت صحافتنا العربية ومجلاتنا الأدبية منذ مطلع هذا القرن العديد من الشخصيات الأدبية وقد رأينا اهتمام بعضها بالكتاب الروس العالميين كما كانت تفعل جريدة « البلاغ » المصرية في وقت من الأوقات . وإذا راجعنا مجلة المجلة أو الثقافة أو الرسالة أو الآداب أو غيرها من المجلات في أعدادها المختلفة فسنعثر على ثروة من الدراسات عن كتاب وأدباء وشعراء ومفكرين من أمم أجنبية مختلفة . هذه الدراسات لا غنى عنها في بحوثنا في الأدب المقارن لأنها إحدى الرسائل المرتبطة بالتأليف الأدبي الذي يُرجع إليه عند البحث في عوامل النقل والتأثير وما يترتب عليها من مظاهر .

(د) ومما يفيد أيضاً في مجال الكتب دراسة أدب الرحلات ذلك أن هذا النوع من الأدب قادر إلى حد كبير على تعريف الشعوب بعضها ببعض ، بما يكشف عن طبيعة هذه الشعوب وطبيعة فنونها وآدابها ، وفكرها ، ومجتمعاتها ، وهذه جميعها مستقدم بين يدي الدارس مادة تنفع في إلقاء الاحتواء على صلة أدب بأدب آخر ومجال التأثير والتأثير بينهما .

(هـ) ومما يعين الباحث أيضاً دراسته لأنواع الكتب وأعدادها واتجاهاتها الأدبية والفكرية ، ومدى رواج هذه الكتب في البلد التي يُدرس تأثيرها في أدب ما ، وينفع الباحث في ذلك مراجعة دور النشر والمكتبات والإحصاءات التي تصدر عن الكتب من دور الطبع المختلفة .

٢ - الكتاب أو المؤلفون :

المؤلفون وسائل أساسية وهامة مثل الكتب تماماً ، فإذا كان الكتاب هو المصدر الأول والأساس في الدراسة فإن صاحب الكتاب أو المؤلف إذا كان من المشهورين ذوي التأثير ، وكانت مؤلفاته قد تركت أثراً فعالة وقوية في أدب أمة ما فلا غنى لنا في هذه الحالة عن الاهتمام بالكتاب وتتبع دراسة حياته وشخصية وصلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف تمت هذه الصلات . فثمة أدباء وشعراء تركوا بلادهم وعاشوا فترة طويلة أو قصيرة في بلاد أخرى وكان

لهم تأثير أو تأثير . أمثال هؤلاء كثيرون منهم « شاتو بريان » الذي عاش في إنجلترا فترة من الزمن ، في هذه الحالة لا بد أن نقف وقفة عند حياة شاتو بريان في إنجلترا وندرس عوامل التأثير ونلم بصدى الثقافة الانجليزية في مؤلفاته ، وثمة مثال آخر هو فولتير الذي ترك فرنسا وعاش هو الآخر في إنجلترا وشارك في حياتها الثقافية والأدبية ، وكتب عن إنجلترا ، وكان له تفسيره لأخلاق أهلها وطبيعة آدابهم ، ثم ننظر فيما تأثر به هو شخصياً ، وما النتائج الأدبية التي ترتبت على هذه الصلات .

ولدينا أمثلة كهذه في أدبنا العربي نسوق منها على سبيل المثال حياة ابن المقفع ، وما كان لهذه الحياة من تأثير في دراسة الصلة بين الأدبين العربي والفارسي ، وفي تتبع عناصر خاصة في شخصيته وثقافته ، ومحاولة رؤية تأثير هذه العناصر في مجهوده الأدبي وفي الترجمة التي قام بها .

ثانياً : الأجناس الأدبية :

وهذا فرع آخر من فروع الدراسة في الأدب المقارن ، وهو موضوع واسع الانتشار بين الآداب المختلفة في صلاتها وتأثيرها بعضها ببعض . ونعني بالأجناس الأدبية فنون الأدب المختلفة من قصة قصيرة أو مروية (رواية) أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة غنائية أو مقالة ، فهذه وغيرها أجناس أدبية .

وعلى الرغم من الصلة القوية أو قل العضوية التي تجمع بين الأجناس الأدبية إلى حد يذهب معه بعض النقاد وعلماء الجمال إلى عدم التمييز بينهما ، بحكم كونها جميعاً فناً أدبياً بغض النظر عن تقسيمه إلى فروع وأجناس ، على نحو ما ذهب كروتشه حين جعل التمييز بين الأجناس الأدبية من التميزات الخداعة في ساحة الفن ، وقد تناولنا هذه التميزات بالدراسة في غير هذا الكتاب .^(١) ولكتنا ، مع تقديرنا للموقف الذي نبع منه كروتشه

(١) انظر قضايا النقد الأدبي وكذلك فلسفة الجمال في الفكر المعاصر للمؤلف

حين حذرنا من التمييز بين فنون الأدب وأجناسه أو بين الفنون الجميلة جميعها ، لازلنا - عند الدراسة - بحاجة ، من حيث الشكل على الأقل ، أن نميز بين القوالب الأدبية المختلفة . فلكل قالب أدبي شكله الخاص به وخاصته وطاقته ووسائل صياغته ، كما سنحاول في الفصل التالي من هذا الكتاب أن نوضح . فجميع فنون الأدب تتناول الفعل الإنسان ، تتأوله القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية والملحمة ، ولكن كل واحدة من هذه لها أسلوبها وطرائق صياغتها وعناصرها ووسائلها في تناول الفعل الإنساني . وقد يكون الموضوع واحداً في أكثر من فن ولكن صياغة الموضوع سوف تختلف حتماً من القصة إلى المسرحية ، ومن الاثنين إلى القصيدة الغنائية . فكل فن وما خلق له كما يقولون .

هذه الأجناس الأدبية هي موضوع خصب من موضوعات الأدب المقارن . فقد يدرس أحد هذه الفنون في أدب أوروبا مثلاً دراسة تاريخية تكشف عن نشأة هذا الفن ، وعن تطوره ونموه ، ومراحل هذا التطور ثم لماذا انتشر من أوروبا في فترة من الفترات وضعف في فترة أخرى ، مثال ذلك انتشار القصة التاريخية في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر ثم انصراف الكتاب عنها بعد ذلك في حوالي منتصف ذلك القرن . أو مثل نشأة قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوروبي ، أو لماذا راجت مسرحية الرعاة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ وثمة أمثلة أخرى من أدبنا العربي ، فمثلاً يمكننا أن نتبع فني القصة والمسرحية في أدبنا العربي في العصر الحديث لندرس نشأتها ، وعوامل التأثير والتأثير فيها ، وما هي الآداب الأوروبية التي كان لها تأثير أكبر في نشأة هذين الفنين وتطورهما عندنا نحن العرب ؟ ومن هم أشهر الكتاب الذين كان لهم أكبر الأثر من هذا التأثير وبالتالي في التطور ؟ وهل ثمة علاقة إيجابية بين كتاب بعينهم من العرب تأثروا بنظرائهم من الغرب وكيف كان ؟ وإلى أي مدى ؟ كل هذه موضوعات يمكن أن تدرس وأن تكون من صميم دراسة الأدب المقارن .

وتنهض مثل هذه الدراسة على أساس تاريخي وفني . فالدراسة التاريخية تتابع كل نوع من هذه الأنواع الأدبية وتبحث تطوره في لغتين أو أكثر ، كما تدرس العوامل التي أثرت في كل نوع داخل الأقاليم المختلفة .

أما الدراسة الفنية فهي من غير شك ضرورية ، ذلك أن قضايا التأثير والتأثر في أي جنس من هذه الأجناس مرتبطة بدراسة الخصائص الفنية لكل جنس وتطور هذه الخصائص فنياً ، ثم تحديد السمات المختلفة لكل فن على حدة عبر تاريخه ، ومدى تأثير هذه الاتجاهات الفنية في أدب آخر . ولقد كان لهذه الدراسات تأثير كبير في عصرنا الحديث ، وفي تطور درس النقد الأدبي على الخصوص . فإن كثيراً من القضايا الفنية المطروحة في أدبنا العربي الحديث قد استمدت أصولها من آداب أوروبية مختلفة ، وخصوصاً في مجال الأجناس الأدبية كالقصة والمسرحية والرواية . فمن الموضوعات المألوفة دراسة القصة الرومانسية الفرنسية مثلاً وتأثيرها في القصة العربية المعاصرة .

وقد تحدث الدكتور محمد غنمي هلال في كتابه الرصين في الأدب المقارن عن الأمور التي ينبغي أن يراعيها الباحث إذا هو تناول موضوع الأجناس الأدبية فحددها في ثلاث مراحل أساسية من البحث هي :

أولاً : أن يحدد الباحث الجنس الأدبي الذي يدرسه كأن يختار مثلاً القصة التاريخية أو المسرحية الكلاسيكية أو الرومانسية أو القصة الريفية (وهنا يسهل التحديد لأن الجنس الأدبي عندئذ سيكون ذا قواعد واضحة ، فكلما كانت القواعد واضحة سهّل التحديد ، أما إذا كانت القواعد الفنية قليلة أو كان ذا صبغة بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة مثل الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي والفارسي فإن تحديد الجنس يكون صعباً .

ثانياً : أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر كاتب ما أو كتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة ، ويكون الأمر سهلاً إذا صرح الكاتب نفسه بأنه تأثر بأدب من الآداب على نحو ما فعل هيجو Hugo في محاكاة شيكسبير أو ما

فعل « ألفريد دي فيني » في محاكاته للكاتب الانجليزي « ولتر بيكوت » W. Scott أو كما فعل شوقي في محاكاته لشيكسبير في مصرع كليوباترة .

ثالثاً : أن يجلد مدى ما تأثر به كاتب من الكتاب بالجنس الأدبي المراد درسه فيوضح إلى أي حد أخذ عن غيره ، وإلى أي مدى كان ملتزماً أو متصرفاً في قواعد المدرسة التي يتبعها ، ثم ما هي الأسباب التي جعلته يبعد أو يقرب من النموذج الذي يتأثر به . ولا بد من أجل ذلك أن يتعمق الباحث في دراسة حياة الأديب ومجتمعه وثقافته ، وهذه جميعها تتطلب الوقوف الدقيق عند المؤلفات والإلمام بالحياة الاجتماعية وبالعصر مما يمكن الدراسة أن تكون كاشفة عن الأصالة الفنية عند كاتب من الكتاب^(١) .

ثالثاً : الموضوعات الأدبية :

من المسائل المألوفة في دراسات الأدب المقارن « الموضوع الأدبي » . والمقصود بالموضوع الأدبي أن يكون ثمة قضية أو موضوع أو شخصية تناولها أكثر من أدب في لغات مختلفة فيقوم الأدب المقارن بدراسة الصلات التاريخية والفنية في الآداب المختلفة عند تناولها لهذا الموضوع . مثال ذلك موضوع كليوباترة وهي شخصية درست عالمياً وكتب فيها أكثر من موضوع أدبي ، عالجهما الأدب الانجليزي في رواية شيكسبير المشهورة وتناولها الأدبان العربي والفرنسي

والملاحظ أن الألمان كانوا من أكثر الشعوب اهتماماً بهذا النوع من الدراسة ويسمونه « بتاريخ الموضوعات » .

واهتم الايطاليون والفرنسيون كذلك ، بالموضوع الأدبي ولكن اهتمامهم به كان أقل من اهتمام الألمان ، وذلك لأسباب منها ضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا اللون من البحث ، ولأن الدراسة فيه تتطلب مجهوداً كبيراً

(١) الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال الطبعة الثالثة ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .

وإماماً بالموضوع المدروس ، وسعة في العلم . ومع ذلك فإن أمثال هذه الموضوعات لا شك أنها تفيد كثيراً في الوقوف على خصائص بعض الشعوب ودراسة نفسياتها ، والنظر في الكاتب الذي يتناول هذه الموضوعات ، وما قد يكون لديه من فلسفة أو فكر خاص .

وفي أدبنا العربي أمثلة على ذلك في صلته بالأدب الفارسي . من ذلك موضوع مجنون ليلى الذي عولج عند شعراء الفرس بطريقة تختلف عما عولج به عندنا . وسنحاول أن نعقد في هذا الكتاب مقارنة بين الرؤية العربية في موضوع مجنون ليلى وموقف الشاعر الفارسي « نظامي الكنجوي » ٥٣٥ - ٥٩٩ هـ .

ومما يدخل في مجال الموضوع الأدبي دراسة الأسطورة ، والنموذج البشري ، في أكثر من أديب وفي لغتين مختلفتين . وأبرز الشواهد على ذلك أسطورة أوريب التي تناولها « صوفوكليس » الشاعر اليوناني العظيم ، ثم تبعه في ذلك شعراء وكتاب كثيرون من مختلف الشعوب على مدى قرون طويلة ، حتى بلغ عدد المحاولات التي تناولت هذه الأسطورة ثلاثين محاولة ، منها محاولة كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في مسرحية « الملك أوديب » .

وسيحاول هذا الكتاب أن يعرض لموضوع الأسطورة في الأدب العربي واليوناني ، وسيعقد مقارنة بين تناول صوفوكليس لأسطورة أوديب ، وتناول توفيق الحكيم لها ، وسنحاول أن نكشف عن مدى التأثير بالأصل القديم ، ثم مدى ما أضافه الحكيم للنص القديم من جديد ، وما كشف فيه من رؤية شرقية وذاتية تنبع من فكر مستقل بعد إلمامه الواسع بالثقافة اليونانية ودراسته العميقة للمسرح اليوناني القديم .

كذلك سيحاول هذا الكتاب أن يعرض لنموذج آخر هو شخصية « بيجماليون » بين الأسطورة القديمة ، وبين كاتبين معاصرين : أحدهما انجليزي هو جورج برناردشو ، والآخر عربي هو توفيق الحكيم .

رابعاً : تأثير كاتب أو أديب ما في أدب أمة من الأمم :
كثيراً ما نلاحظ في دراستنا لمراحل الأدب في عصوره المتعاقبة عند مجموعة من الدول التي نشأت بينها صلات من نقل أو تأثير ، كثيراً ما نلاحظ تأثير كاتب ما من الكتاب البارزين من أصحاب مدرسة أو مذهب فكري أو تيار أدبي أو من ذوي الشهرة الفنية الذائعة الصيت ، قد نلاحظ تأثير هذا الكاتب في أدب أمة أخرى ، إلى حد يجعلنا نتعقب تأثيره في أكثر من كاتب أو أديب ، أذكر على سبيل المثال تأثير شعرائنا المعاصرين بالشاعر الانجليزي المشهور ت . س . اليوت ، وخصوصاً عند نشأة الشعر الحر وعند شعراء مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم ، كما نذكر كذلك تأثير بعض كتاب القصة المشهورين من أمثال « تشيكوف » وجي دي موباسان ، في كتاب القصة القصيرة عندنا من أمثال محمود تيمور ويوسف ادريس وغيرهما .

وقد شاع هذا النوع من الأدب المقارن كما يقول الدكتور غنيمي هلال لدى الباحثين من الفرنسيين ، كما اعتبره أكثر فروع الأدب المقارن انتشاراً وهو يعزو ذلك إلى وضوح منهج البحث فيه والاطمئنان إلى ما يترتب عليه من نتائج تتناسب مع ما يبذله الباحث من جهد ، كما أن هذا النوع من الدراسة يتطلب سعة في الاطلاع ودقة في التحليل ، وصبراً في البحث ودكاء في فهم النصوص^(١) .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

وهذه ناحية هامة من نواحي دراسة الأدب المقارن ، فكثيراً ما نرى ونحن بصدد دراسة كاتب أو أديب من الأدباء تأثر هذا الأديب بأدب أجنبي ، ونجد أنفسنا بحاجة إلى دراسة مصادر هذا التأثير ، تلك التي استقى منها هذا الأديب فنه أو اتجاهه أو موقفاً معيناً من مواقفه الأدبية . هذا النوع من البحث

(١) المرجع السابق .

عن مصادر هذا الأديب يعتبر في دائرة الأدب المقارن ، وداخلاً في منطقة من مناطق .

وهذه الدراسة تتطلب بالضرورة الرجوع إلى أدب الكاتب أولاً ، ثم محاولة تقصي الوسائل التي عاونه مع الاتصال بالأدب الآخر ، وبالتالي تتبع المصادر المختلفة التي منها دراسة البلد المؤثر وما يكون قد ترك من بصمات حية في هذا البلد على أدب الأديب ، ومن طريق قراءاته الشخصية يمكننا تتبع ما تأثر به من المصادر كتباً كانت أم أشخاصاً . كما ينبغي أن يراعى الدرس التفريق بين ما هو من قبيل توارد الخواطر وما كان تأثيراً حقيقياً .

سادساً : التيارات الفكرية :

التيارات الفكرية ، شأنها شأن الأجناس والمدارس الأدبية ، لها نفس القدر من الأهمية في الانتشار والانتقال من أمة إلى أمة أو من أدب إلى أدب : والمقصود بالتيارات الفكرية هي الحركات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي تكون وراء تيار أدبي معين تؤثر فيه ، ويكون لها من الأدباء من يعبر عن هذه التيارات الفكرية في أدبه بحيث يصبح لدينا في النهاية ما يشبه الاتجاه العام الذي يسود عصرًا ، أو حركة من حركات الأدب ، على نحو ما سنرى عندما نتحدث عن نشأة المذهب الواقعي أو المدرسة الواقعية في الأدب ، وارتباط هذا التيار بمذهب فكري أو فلسفي^(١) ، أو عندما ندرس الوجودية عند سارتر وألبير كامي وسيمون دي بوفوار ، وعن قبلهم عن كير كجارد ثم ندرس أثر هذه الفلسفة في أدبائها وكتابها وما انتجوا من كتابات مسرحية أو قصصية ، ثم ننظر بعد ذلك في تأثير هذين الاتجاهين الفكريين في أدباء من بلاد أخرى تكتب بلغة أخرى غير الفرنسية . إن مثل هذه الدراسة التي تتعقب تياراً فكرياً من خلال أدب مرحلة من المراحل في بلد ما وتأثير هذه التيارات الفكرية في أدب

(١) انظر الفصل المكتوب عن الواقعية في هذا الكتاب ، وفي كتاب « الأدب وقيم الحياة المعاصرة للمؤلف .

آخر هي من صميم دراسة الأدب المقارن .

والأمثلة على هذا النوع عديدة منها دراسة التيارات الفكرية في القرن الثامن عشر وتأثير كل أدب في الأدب الآخر . أو دراسة الآداب الصوفية وفلسفاتها بين الأدبين العربي والفارسي . أو تأثير المذهب الواقعي بالوانه وأشكاله في أوروبا في أدبنا العربي في هذا العصر .

وتتطلب مثل هذه الدراسة بطبيعة الحال إلماماً بالتيار الفكري في البلدين المطلوب المقارنة بينهما ، كما تتطلب دقة في المقارنة حتى يتم تمييز ما هو منقول عما هو من باب توارد الخواطر ، وخصوصاً أن الحد الفاصل بين الاثنين دقيق ويحتاج الى خبراء متخصصين ، وعلماء على معرفة واسعة بالأدبين .

سابعاً : دراسة بلد ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الدراسة فرع من فروع الأدب المقارن ، وله أهمية خاصة في فرنسا ، وهو نوع من الدراسة يعتمد على أدب الرحلات وما في القصص والمسرحيات من شخوص مجلوبة - كما يتناول رواية خاصة لبلد من البلاد من خلال أدب أمة من الأمم ، أو رؤية كاتب معين لبلد من البلاد الأجنبية التي عاش فيها . وليس من شك أن هذا النوع متواتر في الآداب المختلفة نتيجة للرحلات المتصلة بين الشعوب ، وأحياناً الهجرات التي يقوم بها أدباء في بلد ما إلى بلاد أخرى ينتقلون إليها ويقيمون بها . وتنقسم هذه الدراسة الى نوعين :

الأول : « دراسة بلد ما كما يصوره أدب « آخر » .

والثاني : « دراسة بلد ما كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى »^(١) .

(١) الأدب المقارن للدكتور غنيمي هلال ص ١٠١ .

وأمثلة النوع الأول صورة انجلترا في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وكذلك صورة أسبانيا في الفتح العربي منذ الفتح الاسلامي . وفي هذا لا بد من الوقوف على تاريخ الأدباء الذين انتقلوا إلى البلد الذي يراد تصويره أو رسم صورة عنه ، ثم تبحث الدراسة في مدى صدق هذه الصور ، وهل هي بالفعل معبرة عن البلد المطلوب تصويره ، وإلى أي حد ؟ وليس من شك في أن مثل هذه الدراسات ستفيد كثيراً في فهم الشعوب بعضها لبعض وإدراك ما يكون من عوامل مشتركة قد تحقق أهدافاً أخرى في تطور العلاقات والصلات وتدعيمها مما يعود بالخير أو النفع على البلدين .

أما أمثلة النوع الثاني الذي ينهض بدراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى فأقربها على سبيل المثال صورة اسبانيا كما انطبعت في ذهن شوقي أثناء إقامته هناك في المنفى ، وكما تبدت في شعره .

ويعد فهذه صفحات قصدنا بها أن نعرف القارئ بالأدب المقارن وأن نلم فيها - بأهم موضوعات هذا العلم الجديد ، وأن نشير إلى أهمية هذه الموضوعات ، ثم الوقوف عند مجالات البحث في الأدب المقارن وتحديد هذه المجالات . وأوجزنا في خلال ذلك ما يتطلبه البحث من مناهج يجب أن يلتزمها دارس الأدب المقارن .

وقد أردنا أن نجعل هذا الفصل فصلاً تمهيدياً لما عسى أن يطرح في الفصول التالية من دراسات تخرج من الإطار النظري إلى الإطار العملي التطبيقي فتعرض لنماذج من المقارنة بين نصين أو أدبيين ، أو بين موضوع يطرح في أدبنا العربي وفي غيره من الآداب ، مثل موضوع « ليلي والمجنون » : أو دراسات تتناول المسرح في أكثر من مكان ولأكثر من كاتب .

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوز الحقيقية إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواء ، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان عملة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة ومثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير أفعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم .

وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع شعب مسالكها وتعدد

ضروبها فان لها من الطبيعة والخامة والاداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو
طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانباً من الإجابة على هذه الاسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن
المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه
الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة
الاولية التي تشكل منها هذه الفنون هي اللغة فقد رأينا أن نعرض أولاً
للفروق التي تكون بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الأساسيين
عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه
في إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصيدة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الاساطير الادبية إذا
صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين ، أهم
خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنساني واحد وتعبير عن الحالة
النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهي تجربة يخضع فيها الشاعر
لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهي خلاصة من عناصر الفكر
والشعور والوجدان الذاتي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده ، بل إن
مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك
أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب
المستحدثة التي تدفع من تجربته الخاصة . وهكذا ترى أن عملية الخلق الفني في
القصيدة الغنائية هي عملية متصلة بنوع من الغناء الذاتي ، يحصر الشاعر غناؤه
في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائي يحاول أن يسمو بوجدانه حتى
يلعب المدى الذي يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا
الجو إنما يخلق عالماً خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيراً يشعر فيه بالحرية

ويسود فيه سيادة مطلقة . وليس في ذهنه غير هذا العالم الذى يخلق عليه نفسه أغلاقا خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهى تصور لك أفرادا لا فردا واحدا ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص ساجع في خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة وإنما هم ذوات متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق الشخوص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشبك فيها أفعال جماعة أنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة .

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداهما في قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أن كلا منها يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة ، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معانٍ ومشاعر وأفكار ، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من

الفن: يختلف اختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته.. خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون في ملاحظة الفرق بين فنى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون في كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود : « إن القصة ضرب من الخيال الثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متباعدة كل فعل إلى أدق أجزاءه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، مغللة فى دخيلة النفس حينما لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينما آخر ، لاتترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها (١) » .

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى . لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها هذه الأفعال عناصر أخرى لاتتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى تقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة ، تقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

أيندما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه اللثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه ستانيسلافسكى بخط الفعل المتصل (١) والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية . يقول تشارلتون :

« فافرض مثلا أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء ، ففي المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت والاضيف قد جلسوا في أما كنهم من المائدة، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله. أما القصصى ففي وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا العظام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهى وأخذ بعدها في مطبخه تقشيرا وسيقا وتبيئة في الصيخون ، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه في كل ما قدم في الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك في ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالاضيف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتما على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانبا آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الاضيف ، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأما ما كان الجانب الذى يختاره للمسرحى فيستحيل أنه يذهب في عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (٢) .

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد للمثل .

(٢) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

Aldous Huxley من الاوديسة لهوميروس وذلك في مقاله المسمى «المأساة

وأدب الحقيقة الكاملة ، Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلي من الاوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هوميرو لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذي هاجمت فيه شيلا ، وهي جنية من جنيات البحر ، القارب الذي كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون في القارب على مرأى من رفاقهم . فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق أثناء وبعد هذا الهجوم .

يقول هوميرو في الاوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهراء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالص صيحاتهم وهم يرددون اسمه في يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم في جزع ، بينما كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقل أخذوا يجهزون عشاءهم بإتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدؤوا يفكرون في رفاقهم فبكوا ، وبينما هم في حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا . » (١)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلي على هذا الموقف يقول :

« فن من الشعراء غير هوميرو كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلاً . اختتمها هو فهي قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم . فماذا يكون شأن الباقيين في أية قصة غير الاوديسة ؟ لا شك أنهم كانوا سيكونون مثلاً أبكاهم هوميرو ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولاً

ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا
سوء حظهم وبدءوا يكون ... ؟

ولكن هوميرو أثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال
حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل
على الآسى ، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ،
ولذلك لم يستمر بكأؤهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم الناس فناموا ... (١)

وهكذا ترى أن هوميرو أثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك
الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية أما المأساة أو ما يسمى
بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه
الصورة. فلو أن كاتباً أو شاعراً أو مسرحياً تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في
أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال
بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتماً من تأثير المأساة ،
لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولاً ، وعلى تخليصها من كل
الأحداث الفرعية ثانياً ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة
للمنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلى في مقاله الذى أشرنا إليه
منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هي بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص
الرائحة من الزهر ، فمن تقيّة نقاء المركب الكيميائى . ومن ثم كان تأثيرها على
عواطفنا قوياً وسريعاً (٢) .

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية
وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكى ثم إذا به فى أثناء بكائه وما تزال الدموع

(١) المرجع السابق .

(٢) أنظر ترجمة مقال ألدوس هكسلى فى مختارات من النقد الأدبى المعاصر .

تبلل أهدابه يغلب عليه التعاس فينام كما هو على مقعده؟ لو أن كاتباً مسرحياً عرض عليك مثل هذا المشهد في رواية لكان ذلك كفيلاً أن يغير من شأن المسرحية، ولو تكرر ذلك لكان كفيلاً أن يبعد العنصر التراجييدي تماماً، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لا تتفق والأسلوب التراجييدي المطلوب في مثل هذا الموقف، فالمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل، وفي تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى المغزى العام بسبب وثيق. ومن المعلوم أن من أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث، وإذا كان الفن في عموم اختيار الصفات الهائلة الموحية فالاختيار في فن المسرحية ألزم منه في غيرها. فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع. بل لعمل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها «الطاقة الإخبارية» ، *Informing power* وهي الطاقة التي تمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة، والتي تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعاني.

وبجرتنا الحديث في الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح، أوقل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية في نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو في كتابه «الشعر» والتي كانت المبدأ الأساس الذي يرد إليه أرسطو كل تأليف في الفن، فالن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة. ولقد أثارت نظرية المحاكاة هذه جدلاً طويلاً بين نقاد الأدب والمسرح، وخاضوا فيها بحوثاً مستفيضة على مر العصور، وما زال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد. أمى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو

الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع في الحياة ؟

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان في عصورهم الأولى التي امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة في أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون ، وكتاباتهم في تقديرها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليوناني القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل ما دار في حياتهم من خير وشر ، إذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات في المسرحية ، بل وفي خلق كافة ألوان الإنتاج الفني هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئا من لا شيء . والشخص الذي تصور الآلهة في المسرحية اليونانية ليست هي الآلهة (وإنما شخص يحاكون الآلهة . ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطو كلمة « المحاكاة » ، ولم يستعمل كلمة الخلق ، ولعل النى آثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر ، غير أن أرسطو قد استطاع ، بما لا يدع مجالا للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكنا من إدراك ما كان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى ، فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد في شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص ولم يفعل كما فعل أفلاطون

عندما جعل الشعر ضرباً من التقليد مرادفاً للتصوير. و فرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يبغي المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما في جعل الشعر مرادفاً للموسيقى تحذير بأن التقليد في الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هي ، وإلا فأى تقليد أعمى في الموسيقى ؟ وهل يقع في خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلاً واقعياً أو حرفياً للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن في الرقص أحياناً ما يمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ولكن ما فيه من انسجام خاص ورشاقة في الأداء لا يمكن أن يجعله تقليداً للحركات الطبيعية في الحياة (١)

وإذن فقد وضع أرسطو حداً أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذي صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التي وردت في تعريف أرسطو للشعر وفي تعريفه للمأساة . ومن ثم فنحن لا يزعمنا أن نقراً في تعريف أرسطو للمأساة أنها « تقليد لسمل جدى كامل بنفسه له شيء من الخطر والأهمية » (٢) ، لا يزعمنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد في ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديداً خالصاً للواقع . ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها في المجال على حد تعبير أألارديس نيكول فقد قال كولردج في إحدى محاضراته المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هي محاكاة لها (٣) ، وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبي لآسلا ابركرومى ترجمة محمد عوض محمد .

(٢) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٣) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة درينى خشبه ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فمن لم تعد
عنده تجعل معنى التقليد الحرفي ، وإنما تحمل معنى الخلق الفني ، ذلك أن
مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة والاتفعال إلا بالفن ،
فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهدة ملهمة
ومن ثم كان من أولى أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالفنسة المركزة
التي تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ،
بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً ، فجسد اقتباس قطاع من الحياة
أو المجتمع لا يكفى ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس
بالهام ليس هو كل شيء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامنة
إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية
ببعض ما وصفت به المسرحية . فالقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ،
ولها كذلك حق تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ،
ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر
الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية . ويصوران
أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذى
يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى
له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح يمثلون من البشر لهم طاقتهم
وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وما
دعنا قد حددنا الفن المسرحى بالمثل والمسرح والجمهور فقد حددنا بذلك
نطاق عمل الكاتب المسرحى . ولتظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل
والمسرح والجمهور لرى ما تفرضه من التزامات . خذ أولاً الممثل : إن
طبيعة كونه إنساناً من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود

الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي تقتضى تمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر فليس من حق المسرحية مثلا أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطيور ، أو أن تبالغ في تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجائوات دورا أهم من دور الإنسان فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره (١) .

وقد تستعين المسرحية بإبراز جوانب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا أو تحاول بالأصواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا في حدود ضيقة لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لا ثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار في بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطيور غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها ، على حد قول تشارلتون ، فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز . كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق ما لا تستطيعه طاقة البشر . إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث ، ومن أجل هذا يسقطون مشهد الجن من رواية

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥ .

مجنون ليلي لشوقي عند تمثيلها . وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذي انتهى إليه المسرح الحديث ، فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التي ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التي سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثاني من العناصر التي حددت نطاق العمل المسرحي وتقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأحداثها وأضواؤها . وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الغرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوف . فمن الصعب جدا وعلى الأخص في المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجواهر المحترقة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد ، إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذي يهيم بك في كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه في البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة ، وقل مثل ذلك في السينما التي تستطيع في لحظات قصار أن تحرك شخص قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر في سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية . وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها في الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات ^(١) ، ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التي تفرضها

(١) أنظر فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨ .

طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية .
وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً
والذى لا يقل عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لائتما لاستطيع أن
تصور مسرحية بلا جمهور ، تقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو
الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى
يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمان معلوم فلا يجوز
أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين
وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى
مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز
لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية مرة واحدة فإنه لن
يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث ، وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضرربنا صفحا عنها
فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته
الحد الذى يمكث فيه على خشبة المسرح خمس ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع
ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بجهوده وطاقته ليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى ؟ ومن
أجل ذلك جرى العرف وفقاً لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور
المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث
ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى
فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسيها القوة والإثارة والتركيز .

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها
حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك
طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه
العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها وأن يكون الفنان بصيراً بالقوى الكامنة بعناصر

فنه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلاً متاعماً ، على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنما يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه في ذلك شأن من يستشق الهواء أو يهضم الطعام .

بهذه النظرات التي قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التي تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذي قدمناه لم يكن كل شيء . فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولا بد أن تقف وقفة عند الأداء الداخلي للمسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامي الذي ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراما ودرامى . وقد يتفنان في هذا التحديد أن ننظر في استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التي تقدم للجمهور في مسرح ، أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولاً لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفاً للصورة المسرحية ، ذلك لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع ، والذي يهز المشاعر هزة خاصة . أما عن طريق الصدمة أو المفاجأة ، ويتحدث الـارديس نيكول في كتاب علم المسرحية The Theory of Drama عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول : « إن لكليتي المسرحية Drama ومسرحى Dramatic استعمالاً أكثر امتداداً وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فانت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلاً بعد غياب طويل ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما في السن ، إذا بهما يلتقيان لقاءً مفاجئاً في فندق ريفى صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغريباء ، ثم إذا هما يكتشفان

أنها أخوان فيصفح كل منها عن أخيه ويتصالحان ، (١)

من ذلك المثل يتضح لك المضمون الخاص لكلمة درامي لدى جمهور الناس ،
فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر ، ويشير عن طريق
الصدقة والمفاجأة ألوانا من الاحساس أقوى مما يثيره مشهد عادي . والذي حدا
الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه
الدراما من معنى ، وما ينبغي أن تحتوى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند
مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره
ويحرك إنفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما يؤكد لنا أن مفهوم الجمهور
واستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية سلة
من الهزات أو المفاجآت التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ
عن هذه الأحداث . ومسرحية كسرحية أديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه
المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب ليريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف
الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ثم مقاومته بعد ذلك بالراعي والرسول ، كل
هذه مواقف مفاجئة بل قل صدمات مثيرة للنساية . وإذا نظرت إلى مسرحية
هامات فستجد فيها مثل ما وجدت في أوديب من أحداث درامية : من ذلك
عودة والد هاملت في صورة شبح ، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس
ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات
السابقة التي ذكرناها هذه السمة الجديدة وهي استخدام هذا العامل غير المتوقع
والذي من شأنه أن يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبحث في المتفرج
حدة الانفعال بالأحداث .

نبقى بعد ذلك أن نميز الفرق في استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ،

(١) علم المسرحية ص ٤٤ الأرديس نيكول ترجمة دريني خشيبة .

وذلك أن اللغة كما قلنا في بداية هذا البحث هي الصورة التي تشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المعزى العام للعمل الأدبي . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التي تبعث الروعة والجمال في العبارة الأدبية هي عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة في قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن اللغة في كل فن طريقتهما في الإيجاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة في المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجل القصائد الغنائية هي ما استطاعت أن تجود في صفتها الغنائية التي هي استغلال إمكانات اللفظ إلى أبغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هي ما استطاعت أن تجود في صفتها المسرحية . وخير مثال نشوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة في القصيدة الغنائية وإمكانيتها في المسرحية المثال الذي أوردته تشارلتون من رواية "هاملت" فقد وصف هاملت العالم الآخر في لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :
" العالم المجهول الذي من حدوده لا يؤوب مسافر ، " (١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الشخص في لغتها الانجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر في صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما في الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعرا فحسب ولكن مدلول

The undiscovered country from whose bourns no travellers (١)

return.

هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد في الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباحث على روعتها أنها جاءت صادقة في التعبير عن العالم الآخر لآدى ذلك إلى التناقض ، فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذي كان يرتديه وهو ملك ، حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه بهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو الخاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر في يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجي ينصب فيه المضمون اللغوي ، بل لقد كانت الصور اليبانية والاستعارات عنده أداة طبيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوارجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التي وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعي ، فقد صدقت تماما في الدلالة على نفسية هاملت ، فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهي من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه . وهذه هي مأساة هاملت الحقيقية إنه رجل فكر وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعري فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقث الضوء على نفسيته ^(١) .

(١) اقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكي نجيب محمود .

ومن الذين أبانوا عن الدور الذي تلعبه اللغة وصورها في الدلالة على المفرد العام للمرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوي في كتابه «دراسات في الشعر والمسرح» ، فقد كشف عن العلاقة الإيجابية بين الصور الشعرية التي يستخدمها شكسبير ، وبين مدلولات مسرحياته والجزء الخيالي العام الذي يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالباً ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى يسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للوقف التراجيدي الذي تدور حوله المسرحية .

ففي مسرحية « هامت » ، مثلاً نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام ، وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هامت والعلة التي نزلت بالملك بمقتل أبيه ، وفي ما كبت فضلاً عن صور الظلام والسماء التي تغلب على المسرحية نلاحظ صورة « مينة تتردد في التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهي صورة رجل يرتدي ثياباً ليست ملكة فهي فضفاضة واسعة لا تلائمه ، وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كيث نفسه الذي اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفواً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفرس غيرها ، وهي صورة عن طبيعة الشر الذي يسود عالم المسرحية وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذي يتميز به مجتمعها ... وهكذا ففي كل من هذه المسرحيات جو خيالي خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعي ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك نحن في عالمنا الطبيعي (١) .

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة في المسرحية بصورها وتشبياتها

وبالقوى الكامنة في ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري الغنائي وحده، وإنما
تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة في تكوين
الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية، وإبراز المعزى أو
الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى، وهذه هي التي تساعد المخرج
أو الناقد في التقاط ملامح الشخصية، وإدراك المفهوم العام للمسرحية.

وليس الدور الذي تلعبه اللغة في المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك
بعد ذلك عنصر الحوار الذي ينبغي أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية
وروحها، وإذا كان الحوار بعض الشأن في القصة المروية فله كل الشأن في
المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير سواء أ جاء ثراً أم شعراً. وإذا عدنا
بذا كرتنا إلى صورة العنسة المركزة للضوء، والذي أشرنا إليها في سياق الحديث
عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأضيقه هو ما جاء
مضغوطاً وموحياً في الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللغة البالية التي تكشف
عن الطابع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد. وليس معنى ذلك أن يكون
الحوار قصيراً دائماً، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة
بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذي يحدد طول الحوار وقصره
مواقف القصة نفسها. لحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن
زوس، غير حوار هو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع الذي يجريه
مع الراعي والرسول، وكذلك خطبة أنطونيرو أو خطبة برؤس في مسرحية
يوليوس قيصر أكثر اسطراداً وطولاً من الحوار الذي جرى أثناء مقتل
يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها. فلكل موقف حاله النفسية التي تحدد طول
الحوار وقصره، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له في الحالتين صفة التركيز والبعد
عن الحشو والكلمة والزائدة أو المعنى المكرر، وكما يختلف الحوار في الطول

والقصر تبعاً للواقف ، يختلف كذلك في الدلالة على عقلية المحكم ومستوى ثقافته، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المقبول أن يكون الحوار الذي يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية هامت هو نفس الحوار الذي يصدر عن حمار القبور في المسرحية ذاتها ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومنها أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها بأي حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحیح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً بلهجة الشخصية التي يصورها ، وقد يلجأ في ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعي . يقول إن الكاتب قد يلجأ إلى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتماً ، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هي أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما تنبئة من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف . فالعبارة دائماً بالاختيار والغربة ، وكما أن الفن لازم في اختيار الأحداث فهو كذلك لازم في اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لا بد أن يقوم قبل كل شيء على التوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١) .

وبعد فقد أجبنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التي يجب أن تلزمها ولا تتعداها . وبقينا علينا أن نعرفك بعض صور

(١) اقرأ عن الحوار الفصل الذي كتبه الأردني نيكول في علم المسرحية وكذلك الفصل الذي كتبه توفيق الحكيم في فن الأدب .

المسرحية وأشكالها والفروق التي تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمع المجال هنا بالخوض والإفاضة في هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفي بإبراز بعض السمات التي تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والملمهة .

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوربية فنسجد أن المأساة قد احتلت المسكناة لأولى ، وكان لها الرجحان على الملمهة في العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمسكناة في عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملمهة في عصرنا الحديث تغطي على المأساة وتسود عليها . والسبب في هذا التطور مرده في الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثاني يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والملمهة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطلها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفرفه بمن يجب فهي ملمهة . وإنما المسألة تتعلق باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحدثها ما في الكون كله من سببيه مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لابد من توافر المسببات في أثرها . والتأثير التي تنتهي إليها كل من المأساة والملمهة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطبائع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون في الانطباعات التي يتركها كل منها في جمهور النظارة وفي قباين منحيها في بسط حقائق الحياة والكون : وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم

لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعا . على أن الشيء الذي يجب أن يتوافق في كليهما ، فضلا عما فيها من عمق ورسم للشخصيات هو الجواب الذي يضمن على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاعيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو *Universality* ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو ما نلسه في جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجا بشريا له من السمات الإنسانية ما يجعله عاما وشاملا . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة في تحقيق هذا الشمول في الشخصيات فإنها يختلفان في روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير في نفوس جمهور المشاهدين . فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعا أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة ، ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعا مثيرا للرعب والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور النائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تحكم في حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بقتضاها الكون كله ، فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثا عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية ، فلا ينبغي مثلا أن يجرى موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب قبلها، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأسس ،

على أساس أن تعود إلى هذه النهاية . وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذاً وخروجاً على القانون الطبيعي وعلى المؤلف : ومن هنا ندرك لماذا اغترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها ، أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعه بموت بطله عندما يقلس فلا يجد في حوادث الرواية نفسها ما يسعه فهذا انحراف يسم المأساة بالضعف والقشل . من أجل هذا أخذوا على شكبير اعتماده على عنصر القدر في رواية روميو وجوليت ، يقول تشارلتون :

فتلا قد يصبح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة جوليت ، أقول قد يصبح مشاهد من مكانه عذرا روميو ألا يتم فعله لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيغة تقدياً سليماً توجهه إلى رواية شكبير « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصانع لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية ، (١) .

وذلك لأن الجمهور لا يعترف بالصدقة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التي تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون ، فقد كانت « ربة الانتقام » ، عند اليونان القدماء هي القوة التي يخضع لها البشر ، أما في العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا في ذلك وجسدوها وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزاً ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح

(١) فنون الأدب ص ١٦٦ .

ولأننا كانت شيئا يدرك ولا يحس ، شيئا يملك تدرك أن العالم الذى تدرك فيه المأساة علم تسيده القوانين الطبيعية التى لا تتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه. وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون علم سابق، غير أن القوة السبائية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب، وكان لامناص من التكفير عنها ، ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة، فما دامت القوانين العليا قد أوديت بهذه القطة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إثمه فانتقم أوديب من نفسه وقتاً عينيه ونفى نفسه عن المدينة .

ولإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآسى تتبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحقومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصورة دون سواها فردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا للوقوف أو ذاك . هى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى اللوت .

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاويز ملاحظها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا ننسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شيء ، وإنما للبهارة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحركة التى لا تستطيع منها فكاً كما هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا ، فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت لكى لا تجد بين يدك مأساة مطلقاً ، (١) وعلى

(١) ص ٢٦٠ من علم المسرحية .

الرغم من اعتماد مآسى شكشير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توقع فيها هذه الشخصيات ، فمن ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهته للقوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف .

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتمى بفجيرة إنسانية ، غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقي البطل مصيره المحتوم كانت أسبابا عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها لأن الشعور بحتمية الفجيرة سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما

استطاعا أن يوهما الجمهور بأن يعتبر الـبيئة الاجتماعية بنظـمها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى اللهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليوناني الذي كان يتسع لثلاثين ألف متفرج والذي لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التي تعلق على جدران المسرح والتي تنفي عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، تقول أن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من ألزم الأجواء للمآسي القديمة ، أما في عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ولكنه ظل محافظاً على الرمزية ، فثمة شجرة توضع في مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحياناً ما توضع بعض لافتات في جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية في مسرح شكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذي لا يجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصعدون عن العالم الروحي الذي تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح هذا البناء المسقوف الضيق المخلق المليء بالتأثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح في الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمباني ، وصور الغرف والبيوت والقنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعياً بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هي

التي مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وثبتت مكائنها .

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذي تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعي واقعي ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التي قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضفيها جنباً إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليده المجتمع ينشأ الصراع في الملهاة ، ومن ثم فإن العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد، أما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هي على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكي يكون لهذا الضحك منزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محددين على المسرح فقد عمد كتاب الملهاهي إلى اختيار بعض النماذج البشرية التي تتوافر فيها صفات بعينها لا تتفق عند حدود أمة دون أمة ولا تنحصر في مجتمع دون مجتمع ، لأن المجتمع في الحقيقة فكرة لا يجرعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملهاهي أن تشمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملهاهي يتناول الطباع العامة كالبه والنفاق والبخل وغيرها . فرجل العجائب والمنافق والبخيل والابله الذي يزهر بكائه والمقامر كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملهاهي يحل النمط محل الفرد ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة

الطباع أو الأنماط . ولكي ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلاً شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكأمية في مسرحية هنري الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به هو ، إنه يصبح قزواً عادياً نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطاً . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر في رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف في هذه الملهة لا يزيد على كونه نمطاً مثله ، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العام لجوجول ، والمحتال في مذكرات محتال لاوستروفسكى .

وبعد ، فما الذى يثير فىنا الضحك عند مشاهدة ملهة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكمن فى المفارقات أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر ، وهناك ضحك ناشئ من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشئ عن النقص الذهنى ، كما أن ثمة ضحكاً ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة أو المفاجأة . والضحك فى الملهة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهة . فمن واجب الملهة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم . ذلك لأن من أول أهداف الملهة أنها تبصرنا بالطريقة التى نعيش بها حياة سليمة مستقيمة ، وعلامة الملهة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملتوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهابها لحواسنا أرهاباً يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحقى وبين ما يستوجبها الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكل من فكرة لنا رىخت فى

- أذهاتنا بحكم العرف القوي، ولم نقين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب
مثل مولير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهها، فظهرت
لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان
متينا مكيئا، (١).

مراجع البحث

مراجع أوروبية :

- HERMAN OULD, THE ART OF THE PLAY.
HUXLEY (A), TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH.
MURRAY (G), ANCIENT GREEK LITERATURE.
NICOLL (A), BRITISH DRAMA,
THEORY OF DRAMA,
WORLD DRAMA.
L. S. POTTS, COMEDY.
CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA: TRAGEDY, DRAMA, COMEDY

مراجع عربية :

- (١) أبركرومى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد
(٢) أرسطو : كتاب الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى
(٣) بدوى (محمد مصطفى) : ١ - دراسات فى الشعر والمسرح ٢ - كولردج
(٤) برحبسون : الضحك
(٥) تشارلتون : فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود
(٦) توفيق الحكيم : فن الأدب
(٧) رشاد رشدى : مختارات من النقد الأدبى المعاصر
(٨) ستانسلافسكى : إعداد الممثل ترجمة محمد زكى العشماوى
(قسطنطين) : ومحمود مرسى
(٩) نيكول (الارديس) : علم المسرحية ترجمة درينى خشبة

أسطورة أوديب عند صوفوكليس

عرض وتحليل :

في القرن الخامس قبل المسيح ، في أثينا ، في فترة مليئة بالنشاط والثقافة ، وفي عهد من الحياة الديمقراطية للثقافة ، يسود فيها نوع من الدين الناشئ عن عقيدة ويكثر فيها محصول الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والفكر . وفي وقت كان الشعر والدين والفلسفة لم يتفصل الواحد منها عن الآخر بلغ فن المأساة اليونانية قمة لم يشهدا عصر من العصور حتى في أثينا نفسها لدرجة أنه بعد موت صوفوكليس وإيروبيدس . في عام ٤٠٦ قبل المسيح كتب أرسطوفان في السنة التالية ملهاته للمأساة بالضفادع التي ذهب فيها الإله ديونيسوس إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيدية الثلاثة فلم يكن قد بقي منهم أحد .

ذلك أن المأساة اليونانية العظيمة كانت قد انتهت والسبب الوحيد لهذا أن عصرا من العقلية العلمية كان قد بدأ ، وأصبحت الفلسفة علما قائما بذاته يعتمد على مناهج العقلية الخالصة ، وماتت التراجيدية اليونانية بموت شعرائها الثلاثة إيسكلوس وإيروبيدس وصوفوكليس ، وقد روى عن هذا الأخير أنه كتب مائة وثلاثاً وعشرين مأساة وفاز بثمانية عشر انتصاراً ، ولم يبق من هذه المآسي غير سبع فقط أشهرها الكتروا وإلياس واتيغون وأوديب وقد كان للمسرحية أوديبوس ملكا التي تم تأليفها في وقت يحدده الباحثون بين سنتي ٤٣٥ ، ٤٢٥ قبل المسيح ، كان لهذه المسرحية تأثير بالغ الحد في عدد كبير من المؤلفين للمسرح والمشتغلين بالدراسات المسرحية في العصور الأدبية المختلفة حتى بلغ عدد الذين حاولوا كتابة هذه الأسطورة من جديد ثلاثين كاتباً وشاعراً من بينهم الكاتب المصري المعاصر

توفيق الحكيم .

كل هؤلاء حاولوا محاكاة صوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد ومعالجة الموضوع القديم الخالد . وقد غنى الباحثون بدراسة هذه المحاولات ومقارنتها بالأصل اليوناني القديم ، بل أن منهم من تخصص في تراجيديا أوديب بالذات ، وهو المسيو ألويس دي ماريناك مؤلف البحث المستفيض عن الشعراء والكتاب الذين تناولوا مأساة أوديب على مر القرون .

يقول المسيو دي ماريناك في مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم : « إن من ينعم النظر في المعارضات الفرنسية التسع والعشرين لأوديب الملك لصوفوكليس يتضح له جليا أنه إذا كان قد أمكن ممارسة أبلغ المؤلفين الاثنيين في مأساته ، فإن أحدا لم يبلغ إلى التفوق عليه قط ولا إلى مساواته ، (١) .

والسبب في اعتقادنا يرجع إلى أن أحدا لم يستطع أن يخلق هذه الروح التي تخلع على المسرح اليوناني طابعه الديني الفلسفي الشعري ، فإن إنطفاء هذا الشعور الديني هو الذي خنق الأسطورة فأزهقت في يد الذين تناولوها من بعد ، فإن كلا من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة صوفوكليس قد خضعوا للذوق الذي يحيط بهم ، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يكتبون له فأخذ الكتاب يجوزون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية ، فإذا بالحن البدائي الأول تصوغه فنيات الشعور الإنساني الذي يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع غير أن المحافظة على موضوع الأسطورة القديمة بين هؤلاء المقلدين يجعل أمر دراسة التغيرات التي تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير بانتقالها من شاعر إلى شاعر أمراً ممكناً .

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

وبعد فما هي أسطورة أوديب ؟

يحكى أنه كان على مدينة ثيبة ملك يدعى لا يوس بن لبدكوس أنذره وحي الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له فيأخذ الملك حذره ويحتاط للأمر ولكن يشاء القدر أن يولد له صبي فيأمر الملك بالتخلص منه وطرحه في العراء على جبل يقال له كيتيرون . ولكن الراعي الذي كان عليه أن يحمل الطفل إلى الجبل أشفق على الصبي فأسلمه إلى راع آخر من رعاة بوليبيوس ملك كورنتوس . وأسلمه هذا الراعي إلى مولاه وقام بوليبيوس بتربيته حتى نشأ وهو لا يعرف عن قصة مولده شيئاً ، وكل الذي يعرفه أن أمه ميروبا وأن أباه بوليبيوس ملك كورنتوس .

وفي ليلة من ليالى الشراب في قصر الملك بوليبيوس يسمع الفتى أوديب تعريضاً بمولده من رجل أخذ منه الشراب حتى سكر ، فيخرج أوديب ليستشير الآلهة ، فأوحوا إليه إن عاد إلى وطنه فيقتل أباه وسيتزوج أمه . فصمم الفتى على ألا يعود إلى مدينة كورينثوس ، وقصد إلى مدينة ثيبة والتقى في طريقه إليها برجل شيخ في بعض حرسه عند طريق ذات ثلاث شعب ، فكان يذمه وين الشيوخ شجار فعدا الفتى على الشيخ فقتله ومضى في طريقه حتى وصل إلى مدينة ثيبة ، فالتقى عند أسوار المدينة بحيوان خطير مهلك قد قام على صخرة يلتقى على كل من مر به لغزاً فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فاقرسه ، وكان أهل ثيبة قد جاءهم موت ملكهم ، ولم يعرفوا قاتله ، وشغلهم عن البحث عنه هذا الفزع الذي كان يستبد بالمدينة كلها لمكان هذا الحيوان من مدينتهم ، وما يبعثه من الرعب في نفوسهم ، فأعلن كريون الذي كان وصياً على الملك في المدينة أن أى رجل يستطيع أن يخلص المدينة من هذا البلاء فله عرشها وله كذلك أن يتزوج الملكة . . . فلما اقترب أوديبوس

من الحيوان ألقى عليه لغزه فخله وخر الحيوان صريداً ودخل أوديب المدينة متصراً ، قال إليه ملك ثيبس وتزوج الملكة وولد له منها أبناء . ثم ظهر في المدينة وباء مهلك يأتي على الزرع والضرع فأوحى الآلهة أن هذا الباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته . وأعلن أوديبوس أن قاتل الملك لا يوس عدو للشعب ، وأن أي الناس وجده فليبدل عليه ، ثم استكشف بعد تحقيق لم يطل أنه هو قاتل الملك ، وأنه قد تزوج أمه وأن أبناءه هم أخوته لأمه ، فاقصص من نفسه وفقاً عينيه يديه وتنى نفسه عن المدينة وقتلت الأم نفسها خنقاً .

ومأساة صوفوكليس تناول الجزء الأخير من هذه القصة حيث ينتشر البواء المهلك في المدينة كلها فيرفع الستار عن طوائف من الشعب قد اختلفت طبقاتهم وأعمارهم ، يجثون أمام المذابح القائمة خارج أبواب القصر في هيئة الضارعين ، وفي أيديهم أغصان من الغار والزيتون ، يقف بينهم شيخ متقدم في السن هو كاهن زوس . ثم يفتح الباب الأوسط من أبواب القصر ويخرج منه أديبوس ، ويتقدم خطوة أو خطوتين ثم يقف لينظر إلى هذه الجماعة الجاثية على بابه لحظة يتحدث إليهم قائلاً :

أوديبيوس " — أي أبنائي ، أيتها الذرية الناشئة من نسل كادموس ، ما بالكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط ؟ على حين قد ملا المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالأنشيد وشاع بين أهلها الاتنين . لم أرد أن ألقى جواب هذا السؤال من قم أجنبي ، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبيوس الذي يعرفه الناس جميعاً . هلم أيها الشيخ تحدث فإن سنك تؤهلك للنيابة عنهم ، ما مصدر

(١) استمنا هنا بترجمة الدكتور طه حسين فهي عندنا ترجمة لا تجارى في التعبير فقد نبخت في رفع الحوار إلى المستوى الفني المطلوب في المأساة اليونانية .

هذه الهية الى أتم عليها ؟ أرمية أم رغبة ؟ ثق بأنى شديد الحرص على معونتكم
فقد أكون خليقاً بانغلاظة والقسوة إن لم يمسنى الإشفاق عليكم بما تضيقون به
وتشكون منه .

الكاهن — أى ملك وطنى أوديديوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول
مذابح القصر ، أترى إلى أعمارنا ، منا من لا يزال ضعيفا لم يشب ، ولم
يستطع أن يبعد عن المدينة ، ومنا من ثقلت به السن فهو لا يستطيع انتقالا ،
ومنا كهنة زوس أمثالى ، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب قد اتخذوا
أكاليل من الغار وأحاطوا بمعبد بلاس قريبا من الرماد المقدس لموقد أبولون .
هذه ثيبة كما ترى تهزها عنيفا ، وقد اضطرت إلى هوة عميقة ، فمن لا يستطيع
أن ترفع رأسها ، وقد أهدقت بها الأخطار الدامية من كل مكان ، إنها
تهلك فيما تحتوى الأرض من البذر ، إنها تهلك فى القطعان الرائعة فى المراعى
إنها تهلك بما تصيب النساء من إجهاض عقيم . إن الإله الذى يحمل نار الحمى
قد اندفع فى المدينة مدمرا مخربا ، إنه الوباء المهلك يأتى على مدينة كادموس
ويرضى آدس المخوف بما يبلغه من أنيتا وبكاتنا ، نعم إنا لانرفعك إلى مكانة
الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأنباء من حولي حين نطيف بقصرك . ولكننا نراك
أحق الناس بأن تفرع إليك حين تلم بنا الخطوب فقد أهدت مدينة كادموس
ورفعت عنها تلك الضريبة التى كنا تؤديها إلى المغنية القاسية (١) دون أن
نعينك على ذلك بشيء أو نعلمك من أمره شيئا . أعانك فيما نعتقد جميعا
بعض الآلهة فأصلحت أمرنا ، ورددت حياتنا إلى الاستقامة
والاعتدال . وما نحن أولاء اليوم ، نعود إليك ضارعين متوسلين
أن تعيننا وتأخذ بأيدينا ، سواء أعانك على ذلك وحي الآلهة ،

(١) تريض بذلك الحيوان الذى أشرت إليه أعنا .

أم أشار عليك فيه بعض الناس ، فإنى أرى أن مشورة أصحاب الرأى والتجربة
هى التى تنفع وتغنى فى مثل هذه المواطن .

هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة ، فكر فى شهرتك وما ينبغى لك من
حسن الاحدوثة ، إن هذا البلد يسميك اليوم منقذه بما قدمت إليه فيما مضى .
فاحرص على ألا تذكر فى يوم من الأيام أنك أتقذتسا مرة لنهى فى المكروه
مرة أخرى ، بل اتقذ وطنتا وارفع أمره . لقد أرشدك الآلهة إلى اتقاذا فيما
مضى فكن اليوم كما كنت أمس . فقد أرى أنه إذا أتبع لك أن تحكم هذه
الأرض ، فالخير فى أن تحكمها معمورة لا مقفرة ، ما قيمة الاسوار ، وما قيمة
السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمى من ورائها ؟

أويديوس — أيها الأنباء إنكم لخليقون بالإشفاق . إن الذى تطلبونه ليس
غريبا بالقياس إلى فإنى أعرفه ، نعم أعرفه حق المعرفة . لست أجهل أنكم تألمون
جميعا ، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يآلم كما آلم .

كل واحد منكم يآلم لنفسه لا يتجاوزة الآلم إلى غيره ، أما أنا فإنى آلم لثيية
وآلم لك وآلم لنفسى ، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث منى رجلا نائما ،
تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فكزت فى كثير من الوسائل إلى
النجاة . فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير ، فلم أتردد فى
ابتغائها والالتجاء إليها . فقد أرسلت كريون ابن منيسوس إلى معبد أبولون ،
ليعلم لى من الإله ما ينبغى أن أصنع . وقد طالت غيبته إذا ذكرت الأيام
التي مضت منذ فصل عن المدينة . ماذا يصنع ؟ لقد تجاوزت غيبته ما كنت
أقدر لها من الوقت .

ولكن إذا عاد فحق على أن أمضى كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت
فى بعض ذلك .

الكاهن — حقا لقد تكلمت في الوقت الملائم فهؤلاء يذبثوثي بمقدم كريون
(يرى كريون مقبلا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج)
أويديوس — أي أبولون إذن في أن يكون ما يحمل إلينا من أمرك مشرقا
كهذا الإشراق الذي يرى على وجهك .

الكاهن — نعم يخيل إلي أن أخبارا سارة وإلا لما أقبل مبتهجا قد توج
رأسه بأكليل الفار .

أويديوس — سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريبا منا — أيها الأمير يا ابن
منيسوس ، أي جواب تحمل إلينا من الإله ؟

كريون — جواب ميسون فإني أرى أن الأحداث السيئة نفسها خير إذا كانت
عاقبتها حيرا .

أويديوس — ولكن ماذا كان جواب الإله فإن كلامك لا يذيع في قلبي
ثقة ولا خوفا .

كريون — (مشيرا إلى أهل المدينة الجائين) — إن شئت أن تستمع لي أمامهم
تكلمت كما أني أستطيع أن تنتظر حتى ندخل القصر .

أويديوس — تكلم أمامهم جميعا ، إن آلامهم لتثقل على ، وإن الأمر لا خطر
من أن يمسنى وحدي .

كريون — سأقول إذن ما سمعته من فم الإله . إن الملك أبولون يأمرنا
أن نتخذ هذا الوطن من رجس ألم به ، وألا نسمح لهذا الرجس
بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

أويديوس — بأي نوع من أنواع الطهر ؟ وإلى أي نوع من أنواع الشر
يشير الإله ؟

كريون — أما الطهر فأن تنفي مجرما وأن تقتص من القاتل بالقتل فإن
الإجرام والقتل هما أصل الشر في ثيبه .

أويدييوس — عن أى قتيل يتحدث الإله ؟ —
كريون — أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أن يصير أمرها
إليك .

أويدييوس — أعرف ذلك أنبتت به ولكنى لم أر هذا الملك قط .
كريون — أما وقد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا .
أويدييوس — أين هم ؟ كيف تقص آثار هذه الجريمة القديمة ؟
كريون — قال الإله إنهم فى هذا الوطن ، من بحث عن شيء وجسده ،
ومن أهمل شيئاً أفلت من يده .

(أويدييوس يفكر قليلاً)

أويدييوس — أقتل الملك فى قصره أم قتل فى الحقول أم قتل فى أرض غريبة ؟
كريون — أعلن أنه يريد أن يستشير الآلهة فخرج من المدينة ثم لم يعد إليها .
أويدييوس — ألم ينبئكم رسول من رسله أو رفيق من رفاقه بأنه رأى
ما يفيدكم أن تعرفوه ؟

كريون — قتل رفاقه جميعاً لم ينجح منهم إلا رجل واحد ولكن الخوف
ملك عليه أمره ففر ولم يقل إلا شيئاً واحداً .

أويدييوس — أى شيء ؟ إن أيسر الأمر إذا عرف كان خليقاً أن يدل
على أعظمه .

كريون — قال : إن جماعة من قطاع الطريق ثقوا الملك فقتلوه ، لم يقتله
واحد وإنما قتله جماعة .

(صمت)

أويدييوس — كيف يمكن للقاتل أن يقدم على عمل جريء كهذا إذا لم يكن
قد دبر أمره هنا رغبة فى المال ؟

كريسون - خطر لنا هذا الحاطر ولكن المصائب تابعت علينا بعد موث
الملك فلم يفكر أحد في أن يقتص له .

أويديوس - وأي خطب منعكم من التفكير في تعرف الأمر بعد أن زال
سلطان الملك ؟

كريسون - ذلك الجيوان ، وما كان يلقي من الألفاظ اضطرنا إلى أن نعرض
عن شيء مشكوك فيه لنشغل بأمر كنا نشهده ونراه بأعيننا .

أويديوس - إذن فسأرجع بالأمر إلى أصله حتى أرده إلى الجلاء . خليك
بأبولون ، وخليك بك أن تعنيا بهذا الأمر الخطير . ومن أجل
هذا سترياتي جادا في موتكما حتى أثار لهذا البلد وللآلهة
أنفسهم .

لن أعو هذا الرجس لإثارا لأصدقاء بداء بل لإثارا لنفسي . أي الناس
قتل الملك فهو خليك أن يبسط يده على بالشر نفسه . فانا حين أعينكم إنما أوثر
نفسى بالخير . هلم إذن يا أبنائي قوموا عن هذا الدرج وخذوا أغصانكم هذه
التي تتوسلون بها ضارعين ، وليدع إلى الاجتماع هنا شيوخ كادموس فلن أهمل
شيئا ولن أحجم عن شيء ، لنباين بمعونة الآلهة ما نريد من السعادة جهرة
بمشهد من الناس جميعا أو لنهوين إلى القاع .

السكاهن - هلم يا بنى . فانما جئنا هنا لنلتبس منه ما هو آخذ فيه الآن .
فلعل أبولون الذي أرسل إلينا وحيه أن يسرع إلى معونتنا ليرفع
عنا هذا الوباء .

وهكذا ينتهى المشهد الأول للمأساة حيث ترى البطل من أول لحظة يلتقى
وجها لوجه بالمشكلة الرئيسية التي تدور حولها المأساة : المدينة تفقد أبنائها
بغير حساب ، والدمار والهلاك يحيطان بها في غير رحمة ، والوباء يلتقى بجثث

الموتى على الأرض لا تجد من يكيها ، والشعب يجتمع حول قصر الملك يلتبس منه العون والنجدة .

والملك يستجيب لنداء شعبه فيبعث إلى أبولون رساله ليستشيروه
فيأمرهم بأن يقتصروا آثار الجريمة القديمة، فإن العدالة ساهرة لا تغمص لها جفن حتى يستأصل من المدينة هذا الرجز الذى يدنسها ، فما كانت الآلهة لترضى أن تسير الحياة سيرها المنتظم الآمن وفيها هذا المجرم لم ينل جزاءه بعد . . وهكذا نرى صوفوكليس يركز جهوده كلها حول إبراز خطورة هذه الحادثة بما يشيع في نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع وبما يبعثه وحى الآلهة من تقديس وطاعة هذا الشرير الدينى السائد والمسيطر حتى على شخصية الملك نفسه هو الذى أضفى على هذا المشهد جلاله وعمقه ، وهو الذى جعله يخرج من داخل القصر إلى خارجه ، فإن الأحداث الهامة جميعها كانت تقع عند اليونان في مكان عام ، فما كانت تنشأ علاقات الناس الاجتماعية في البيوت ، وإنما كانت تنشأ في الاسواق والطرق .

ولهذا كان لابد من إخراج الحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها ، فالليادين العامة هي الأماكن التى كانت تقع فيها حوادث التراجيديا الاغريقية، وقد اقتضت مواقف هذا المشهد لونا من الحوار الذى يتناسب ومواقف الممثلين، فبينما كان الملك يواجه شعبه ويتكلم إليه ، وبينما كان كاهن زوس يواجه خطابه إلى الملك نيابة عن الشعب كنا نرى هذا اللون من الحوار الخطابى الذى يعتمد في تأثيره على قوة العبارة وتركيزها مع الاستفاضة في البيان والبراعة في البناء. ولا يبنى طول الحوار في هذا الموقف أنه خرج عن الإيجاز والتركيز والإشارة واللمحة التى هي من خصائص الحوار الجيد إلى الافاضة والوصف والاسترسال والحشو التى هي من خصائص الحوار الركيك .

ولكن طول الحوار في موقف الكاهن لم تخرج عباراته عن التركيز والدقة فهي عبارة قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التي أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذي يتفق وجلال الموقف .

أما الجزء الأخير من هذا المشهد حيث كان يدور الحوار بين أوديب وكريون : فقد كانت حركة الحوار سريعة موجزة تناسب مع رغبة الملك في استقصاء الأمر وجمع الوسائل التي تعينه على اكتشاف الحقيقة .

أما الدور الذي قام أبولون في هذا المشهد فهو دور جدير منا بالنظر والفهم، فقد قال كريون : إن الملك أبولون يأمرنا بأن نتخذ هذا الوطن من رجبس ألم به وألا نسمح لهذا الرجبس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيراً .

مثل هذا الأمر الذي يبعثه الإله قد يناء تفسيره فيظن البعض أن الإنسان في المأساة اليونانية القديمة كان فريسة عزلاء لمجموعة من الآلهة القوية غير المسؤولة . وفي الحقيقة إن الأمر أبعد ما يكون عن هذا المعنى ، فليس لهذا المفهوم أثر يمكن اقتفاؤه في المأساة اليونانية .

والفهم الصحيح هو أن أبولون هنا ليس إلا رمزا وتجسيدا لواحد من هذه القوانين العامة التي يخضع لها نظام الحياة الإنسانية ، تلك القوانين التي ينبغي للإنسان أن يحترمها إذا هو أراد أن يتجنب الكارثة .

فالإنسان إذا خالف أو اعتدى على القانون الطبيعي أو الأخلاقي لأي سبب من الأسباب، فإن نتيجة معينة لابد أن تلحق هذا الاعتداء، وهذه النتيجة هي إرادة الآلهة . ولكن مؤلف المأساة يجد أن عمله يحتم عليه أن يجعل النتيجة تقع باعتبارها شيئا تقود إليه الأحداث نفسها . . .

ففي الكترا يشير صوفوكليس إلى أن قتل أوريسست Orest والكترا Electra لأمها قد جاء تنفيذاً للعقاب الذي أراده أبولو لكليمنسترا Clitumnistra لأنها قتلت والدها أجاممنون . . . هذا لا يعني أن أبولون شرير لا يرى شيئاً قبيحاً في قتل الأم على الرغم مما قد يبدو من أنه هو الذي أرغم الكترا وأوريسستس على أن يقوموا بهذا العمل وإنما الصحيح هو أن جريمة كليمنسترا قد خلقت موقفاً أعطى صوفوكليس تفاصيله ، هذا الموقف جعل أمر القتل شيئاً حتمياً لابد من وقوعه . ووظيفة أبولو في هذه المأساة هي وظيفة رمزية تحقق وجود قانون عام يباشر عمله في هذا الموقف ، فإن الجريمة العنيفة يعقبها بالضرورة رد فعل عنيف ، وليس نشاط الآلهة هو المحرك أو المسيطر على نشاط الممثلين البشريين ، ولكن نشاط الآلهة هو في تحقيق المغزى العام وإظهار أن النتيجة النتيجة الحتمية تتمشى مع قانون عام . فالدور الذي يلعبه أبولون في هذا المشهد إذن ليس إلا رمزا لقانون يجب تحقيقه ، وإشارة إلى أن خطأ وقع لا يحسن السكوت عليه وليس أبولون أو نشاطه هو المحرك للمأساة والمسيطر عليها ، وإنما الموقف كله بتفاصيله الدقيقة هو الذي يقود بالبطل إلى نهايته المحتومة .

بعد أن يرى الكاهن أن الملك أخذ فيما يلتمسه منه ينصرف ، وينصرف معه الشعب ، يخرج أوديبوس وكريون ثم قبل الجوقة وهي مؤلفة من خمسة عشر من أشرف ثيبة .

والجوقة في المأساة اليونانية دورها الهام في العنصر الغنائي الراقص في المأساة . والغناء والرقص هما جزءان أساسيان لا يتفصلان عن البناء العام للمسرحية اليونانية وليسا عنصران متصلين اتصالاً عرضياً ، ووظيفة الجوقة هي أن ترفع الحديث الشعري من وقت لآخر إلى مستوى الموسيقى فيقوى بذلك العنصر العاطفي للمأساة .

ولما كانت الجوقة تعتبر شخصية من شخصيات المأساة اليونانية ، فقد كانت تجعل للمآل الفلسفية والدرامية والتي قد تكون خافية على الممثلين أنفسهم تجعل هذه المعاني تطفو إلى السطح ، وهي بهذا تقوم بما تقوم به الشخصيات الفرعية في مأسى مكبير .

والجوقة في هذا المشهد تلعب دور المشاهد المثالي وتهتم بإبراز الموقف الذي عليه المدينة في عبارات بالغة التأثير والقوة .

« واحسرتاه إني لأحتل آلاما لا تحصى . لقد مرت العدى في الشعب كله . »

و « وعجز العقل عن أن يتخبر سلاحا يذود عن إنسان . لقد جمدت نمرات الأرض . »

« فهي لا تنمو . وهدت الأمهات فبن لا ينهضن من مراقدهن قد ألحت عليهن آلام الوضع . وجعل الموت يرسل ضحاياها متتابعة في سرعة النار التي لا ترد إلى آلهة الجميع . »

ثم يدخل أوديسوس في آخر مقطوعة تغنيها الجوقة فيسمعها وهي تردد دعاءها إلى الآلهة يأتي تسرع إليها بمشعلها المضطرم لتعيناها على آرس ذلك الآلهة الخفيض .

يستمع أوديب إلى هذا الدعاء فيتحدث إلى رئيس الجوقة مطيحا له العهد الذي أعطاه للشعب ولكاهن زوس من قبل ، ويدعوم إلى معاوته في قص آثار المجرم ، ويحذر أهل المدينة أن يستقبلوا هذا المجرم كائنا من يكون أو أن يسوقوا إليه حديثا أو أن يشركوه في صلواتهم وتحياتهم أو أن يقاسموا الماء المقدس .

ثم يقترح رئيس الجوقة على أوديب أن يستدعى تريباس ذلك الإنسان

الذى يخترق رأيه حجب الغيب ، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه فيعلم
رئيس الجوقة أن أوديب لم يهمل هذا الامر فقد بعث يستدعيه .

وما هي إلا لحظات حتى يدخل الكاهن تريسياس بين خادمين من خدام
الملك وهو شيخ ضريع قد أخذ بيده قائده الصبي .

أوديبوس — أى تريسياس ، أنت الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن
أن يعلم وما ينبغى أن يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض ، أنك
لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة إنا نريد أن نتقذها أيها الملك ^(١) ، فلا نجد
إلى ذلك سيلا غيرك ، يجب أن تعلم أن لم يكن رسولاً قد أنبأك أن أبولون
قد أجابنا بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل لا يوس فنقلته أو
أو نفيه من الأرض . فقد آن لك ألا تبخل بما توحىه إليك الطير من العلم وبما
تلقيه فى نفسك الآيات المختلفة من المعرفة . أتقذ المدينة أتقذ نفسك ، إقذنى أنا
أيضا ، إرفع عنا كل رجس . إن أمرنا كله إليك ، وإن الرجل القوى حقا هو
الذى يستطيع أن ينفع الناس حين تتاح له وسائل النفع .

تريسياس —

وأسفاه أن العلم لعظيم الضرر إذا لم ينفع أصحابه . لقد كنت أعرف ذلك
ثم أنسيته ولولا هذا لما أقبلت إلى هذا المكان .

أوديبوس —

ماذا ؟ إنى لأراك محزوناً قاتر الهمة ، مستسلماً لليأس .

(١) يطلق الشاعر هنا لفظ الملك على الكاهن تأثراً بما كان مألوفاً فى أثينا بعد زوال
سلطان الملوك عنها من احتفاظ كهانها بلقب الملك ، وهذا شيء جرت به التقاليد فى جميع
المدن اليونانية بعد أن تحولت إلى جمهوريات .

تريسياس —

ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خير لك ولى .

أوديبوس —

هذا كلام لاحظ له من العدل ولا مكان فيه للرحمة والحب لهذه المدينة التى
غذتك ورعتك وأنت تبخل عليها الآن بالجواب .

تريسياس —

ذلك لأنى أعلم أن سؤالك هذا لا يلائم منفعتك ، وإذن فتجنب الشر وإثارة
العافية .

أوديبوس —

بحق الآلهة لا تعرض عنا ، أنبتنا بما تعلم ، ما نحن أولاء جميعا تتوسل إليك
ضارعين .

تريسياس —

ذلك لأنكم جميعاً حقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبى وأحزاني ، بل مصائبك
أنت وأحزانك .

أوديبوس —

ماذا تقول ؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلمه ! أنت تفكر فى أن تخوننا وتملك
المدينة .

تريسياس —

لا أريد أن أؤذيك ولا أن أؤذى نفسى . لماذا تسألنى فى غير طائل ؟ لن
تظفر منى بشىء .

أوديبوس —

ماذا ؟ يا أشد الناس ضعفاً وأجدرهم بالمرقة ، إنك لتثير قلب الصخر إلا تريد
أن تتكلم ؟ أتلبث مكانك جامداً لا ترق ولا تلين ؟

تريسياس —

أنك تأخذني بما أحدث في نفسك من ثورة . إنك لا ترى أن الذين يساكنونك يحدثون مثل هذه الثورة أيضا ولكنك تلومني وحدي .

أوديوس —

من ذا الذي لا يثور حين يسمع هذا الكلام الذي تهين به المدينة كلها .

تريسياس —

ستكشف الأحداث عن نفسها على رغم هذا الصمت الذي أسترها به .

— أوديوس

ولإذن فالخير في أن تبتي بما لا بد من وقوعه .

تريسياس —

إن أزيد على هذا شيئا ، فإن شئت فأسلم نفسك إلى أشد الغضب قسوة وعنفًا .

أوديوس —

إذن قلن أخفى بما في نفسي شيئا مادام الغضب لم يسكت عني . تعلم أني أتهمك بأنك اشتركت في الجريمة ، دبرتها وهيات لها ، ولم تبرأ منها إلا يدك ، ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت في أن تؤكد أنك وحدك القاتل .

تريسياس —

أحق هذا ؟ إني إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذي أصدرته ، وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا لي ولا إلى هؤلاء ، فأنت الرجس الذي يدنس المدينة .

أوديوس —

أبلغ بك فقدان الحياء أن تتلق بمثل هذا الكلام ؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بما من بما تستحق من العقاب ؟

تريسياس —

لقد قضى الأمر ، إنى أحفظ فى نفسى بالحقيقة التى لا جد لقوتها .

أديبوس —

من أنباك بهذه الحقيقة ؟ لم ينبئك بها فبك .

تريسياس —

أنت ، أنت أكرهتى على أن أتكلم .

أوديبوس —

ماذا تقول ؟ أعد لأفهم خيراً عما فهمت .

تريسياس —

ألم تفهم لأول وهلة أم تريد أن تحملنى على الكلام ليس غير ؟

أوديبوس —

لم أفهم فى وضوح ولم أعُد .

تريسياس —

أؤكد أنك قاتل هذا الرجل الذى تبعث عن أورده الموت .

أوديبوس —

آه ، ولكنك لن تعيد هذا الحديث مرة أخرى .

تريسياس —

أريد أن أتكلم أيضاً لأزيد غضبك .

أوديبوس —

قل ما شئت فإن حديثك لا أثر له .

تريسياس —

أزعم أنك تعيش على غير علم عيشة الخنزى مع أقرب الناس إليك وأدنام

منك .

أوديوس —

أتظن إنك ستحمده عاقبة كلامك هذا ؟

تريسياس —

نعم إن كان الحق قويا .

أوديوس —

إن الحق قوى إلا بالقياس . فإنه في فك ضعيف ، لقد أغلق سمعك وبصرك ، وعقلك .

تريسياس —

أ أنت أيها الشقي تصفني بذلك الذي سيصفك به الناس جميعاً عما قليل .

أوديوس —

أنت لا تعيش إلا من الظلمة ، لن تستطيع أن تسوءنى ، ولا أن تسوء أحداً من الذين يرون الضوء .

تريسياس —

لم يقض عليك بأن تقع النعمة عليك من يدي . إنما ينهض بذلك أبولون وهو عليه قادر .

أوديوس —

إنما هذا تدبيرك وتدير كريون .

تريسياس —

ليس كريون مصدر شر لك وإنما أنت مصدر الشر لنفسك .

أوديوس —

أيتها الثروة ، أيها السلطان ، أى تفوق الفن ، أى حسد تثيرين في النفوس بالقياس إلى الرجل البارز الذي يلاحظه الناس . هذا كريون قد أحفظه السلطان الذي أهدته إلى ثيئة دون أن أطلبه إليها ، فإذا هو ينسل من تحتى

يريد أن يسقطني ويثل عرشي مستعينا على ذلك بهذا الساحر ، بهذا الماكر ،
بهذا المشعوذ الخائن ، الذي لا يرى إلا المال والذي هو أعمى في فنه ، ولا فأنبتى
متى كنت كاهنا بصيراً ؛ ما بالك حين كانت تلك الكلبة تلتقي عليك ألغازها لم تقل
كلمة لتتقذ أهل تلك المدينة ؟ فلم يكن تفسير ذلك اللغز لأول طارق على المدينة ،
وإنما كان خليقاً بكهانة الكهان . لقد ظهر حينئذ لاحظ لك من علم تلقيه
في نفسك الطير ، أو توحيه اليك الآلهة . وأقبلت أنا الذي لم يكن يعلم شيئاً
فاضطرت تلك الكلبة إلى الصمت . ألهمني عقلى ذلك الجواب لم توحه إلى الطير .
أما الآن فأنت تحاول ردى عن السلطان ، تريد أن تجلس إلى جانب عرش
كربون . وما أرى إلا أنك ستدفع مع شريكك ثمننا غالباً لتطهر المدينة . ولولا
أنك شيخ فإن لعرفت كيف أردك إلى العقل وأحوالك عن الحياة .

رئيس الجوقة —

أرى أن الغضب هو الذى أنطق تريسياس وهو الذى أنطقك أنت أيضاً . ولنا
في حاجة إلى الخصومة وإنما نحن في حاجة إلى أن تتبين كيف تفقد أمر الآلهة .

تريسياس —

مهما تكن ملكاً فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده ، هذا حقى . لست
عبدك إنما أدين بالطاعة لأبولون، ولن أكون مولى لكربون في يوم من الأيام .
فلاقل لك في صراحة إذن مادمت تعيرنى فقدان البصر ، إن عينيك مفتوحتان
للضوء ، ولكنك لا ترى ما أنت فيه من شر ولا ما اتخذت لنفسك من منزل ،
ولا من تعاشر من الناس . أتعرف بمن ولدت ؟ أنك تجهل أنك بغيض إلى
أسرتك في الدنيا وفي دار الموتى، وستصيبك اللعنة من أيك وأملك في يوم واحد
فتخرجك عن أرض الأمن والطمأنينة . إنك ترى الضوء الآن ولكنك عما قليل
ستعيش في ظلمة الليل ، ستقيم بشكائك في كل مكان . وستردد الجبال كلها

أصداء صياحك حين تعلم هذا الزواج التعس الذي انتهت إليه في بيتك
بعد سفر سعيد . إنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي تحيط بك ، والتي
ستردك إلى موضعك الذي ينبغي لك ، وتجعلك مواسيا لآثائك . والآن تستطيع
أن تسيء القسالة في وفي كريون . فلن تصب المصائب على أحد من الناس
كما متصب عليك .

أوديوس —

أمن المحتمل أن أسمع منه هذا الكلام ؟ ألا تمضي مسرعا إلى الملكة ؟ ألا
تنصرف عن هذا القصر عائدا إلى دارك ؟

تريسياس —

لوم تدعني لما أقبلت .

أوديفس —

لم أكن أعلم أنك ستقول هذه الحماقات ، ولو قدرت ذلك لاستأنيت في
دعوتك إلى قصرى .

تريسياس —

إني لاحق في رأيك ، ولكنى كنت عاقلا رشيدا في رأى أبويك اللذين منحاك
الحياة .

أوديوس

أى أبوين ؟ أتمم ، من منحني هذه الحياة ؟

تريسياس —

إن هذا اليوم سيمنحك الحياة والموت .

أوديوس —

ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

تريسياس —

أليست بطبيعتك ماهراً في حل الألغاز ؟

أوديوس —

أهني في مصدر عظمتي .

تريسياس —

ومع ذلك فهذه العظمة قد أهلكتك .

أوديوس —

ولكن إذا اقتذت المدينة فما يعنني بعد ذلك .

تريسياس —

سأنصرف إذن ، قدنى أيها الصبي .

أوديوس —

نعم ليقدر هذا الصبي فإن محضرك يسوءنى وغيتك تريخنى .

تريسياس —

سأنصرف ، ولكنى سأقول قبل ذلك فيم جئت هنا ، فإنى لا أخاف وجهك
لأنك لا تستطيع أن تهلكنى . وإذن فأنا أعلن اليك أن الرجل الذى تبحث عنه
موعداً منذراً لأنه قتل لايوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من
أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره .
إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيأكل القوت ليعيش ، وسيسعى على قدميه إلى منفاه
ملتصماً طريقه بعصاه . سيعلم الناس أنه فى الوقت نفسه أب وأخ للصبي الذى
يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للمرأة التى ولدت له ، وأنه قد اقترن بزوجة أخته
بعد أن قتل أباه . اذهب إلى قصرى وفكر فى هذا كله فإذا أثبت على الكذب
فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمنى شيئاً .

(يخرج تريسياس ويدخل أوديوس فى القصر)

إن هذا المشهد العنيف بين أوديب وتريسياس هو بداية التشابك ، فقد أطلق تريسياس الشرارة التي تبدأ صغيرة ثم تنتشر إلى أن تبلغ الحريق آخر الأمر ، فإن اصطدام أوديب بهذه التهمة التي يوجهها إليه تريسياس هو بداية القلق المعلق الذي سيدفع أوديب إلى تتبع الحيط إلى نهايته . وشخصية تريسياس هي شخصية تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، الحقيقة التي لا أحد لقوتها فقد عاش تريسياس في الوقت الذي كان يعيش فيه أبو أوديب الملك لا يوس المقتول . فقد كان يعرف هذا الوحي المشؤم وقد كاد أن ينساه ، ولم يرد أن يذكره أول الأمر ، فقد أراد أن يتجنب الشر وأن يؤثر العافية . ولكن أوديب الذي كان مدفوعاً برغبة بطولية في أن يكشف القاتل ، وأن يثار للملك المقتول رأى أن صمت تريسياس وإصراره على إلا يوح بشيء أمر يبعث الريبة ، فلم يتردد في أن يتهمه بأنه اشترك في الجريمة دبرها وهما لها . فكانت ثورة أوديب على تريسياس واتهامه له إستفزازاً لمشاعره فصرح بالحقيقة القاسية ، صرح بها دفاعاً عن نفسه وعن كريون الذي اعتبره أوديب شريكاً في المؤامرة ، لقد كان طبعياً أن يتخيل أوديب الموقف على هذه الصورة فقد هاله أن يواجه بتهمة كهذه لا يقبلها العقل ، فأعتقد أن كريون أخا الملكة والذي كان ولياً على عرش ثيبة قبل أن يعتليه أوديب ، أعتقد أن كريون قد أحفظه هذا السلطان الذي أهدته إليه ثيبه ، فدبر هذه المؤامرة مع تريسياس لكي يظفر بالسلطان ومن هنا كان هذا الحوار العنيف بين أوديب وتريسياس .

وكانت هذه العبارة الملتصقة التي تحدث فيها أوديب عن الثروة والسلطان وفن الكهانة وعن الحسد الذي يصب الناس بالقياس إلى الرجل البارز ، ثم أخذ يصب جام غضبه على كهانة تريسياس ، وآثار فيه كبرياءه عندما عيره فقدان البصر ، فعز على تريسياس وهو الكاهن الأكبر الذي كان

يطلق عليه صوفوكليس اسم الملك تأثرا بما كان مألوفاً في أثينا بعد زوال سلطان الملوك بعد أن تحولت إلى جمهوريات ، عز على تريبسياس الذى لا يقل مكانة عن الملك نفسه أن يتهم بالخيانة وتدمير المزامرات فأعلن ما أعلن متأثرا بغضب شديد ، ويخرج تريبسياس وقد ترك في نفس أوديب ثورة لا تهدأ جعلته يزداد تمسكا بالحادثة وإمامانا في الاستقصاء والبحث ، غير أن كريون الذى بلغته أنباء التهمة التى يوجهها إليه أوديب يدخل إلى المسرح وهو شديد التأثر ليعلن إلى المواطنين براءته ، فيدخل عليه أوديب وتتشأ بينهما مناقشة حادة يدفع فيها كريون عن نفسه هذه الجناية في خطاب مؤثر يعتمد على العقل وعلى الدليل تلو الدليل ، ولكن أوديب كان قد استبد به الاعتقاد فلم يقتنع بأقوال كريون وأصر على اتهامه بالخيانة ، فتدخل جوكاسته التى تنفر من خصومة الرجلين في وقت يحتاج الوباء فيه المدينة وتتشدهما أن يعودا إلى القصر وألا يحولا الأمر اليسير إلى أمر ذى خطر ، ولكن كريون يستنزل على نفسه اللعنة أمام أخته إن كان قد أتى شيئا مما يتهمة به أوديب ، فلا يسع رئيس الجوقة وقد شاهد كل ما جرى بينهما إلا أن يناشد أوديب أن يرعى حرمة هذا الرجل الذى تقدمت به السن وأن يكبر نفسه . فليس من الخير أن يضيفا إلى الآلام الجسام التى تلم بهذا البلد آلاما أخرى ، فيتركه أوديبوس كارها ويخرج كريون معتمدا على ثقة الناس ، وتظل جوكاسته مع أوديب تريد أن يعرف أسباب هذه المخصوصة التى جرت بينه وبين أخيه فيتردد أوديب ولكنه يعلن لها أن أخاها يأتمر به ويرغم أنه قاتل لايوس ، فما كان من جوكاسته وقد رأت ما رأت من قلق أوديب وثورته إلا أن تهدىء من روعته .

جوكاسته .

بحق الآلهة أنبئنى أيها الأمير فيم هذا الغضب العظيم الذى دفعت إليه ؟

أوديوس —

سأنتك بذلك لأنى أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس ،
إنما دفنى إلى هذا الغضب كريون واثماره بى .

جوكاسته -

أبن عما تريد لاتين أحق ما ترميه به من الخيانة .

أوديوس —

يزعم أنى قاتل لايوس . .

جوكاسته —

أيعرف ذلك بنفسه أم أنباء به شخص آخر ؟

أوديوس —

أرسل إلى بذلك كاهنا شريرا ، فأما هو فزعم أنه لا يعرف شيئا .

جوكاسته —

لا تحفل بهذا القول واسمع لى فإنى أعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن
الكهانة . وسأثبت لك هذا فى ألفاظ قليلة . لقد ألقى فيما مضى من الزمان
إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه ، ولكن من بعض خدامه
وكان هذا الروحى يذيع بأن للملك مقتول بيد ابته الذى يولد له منى ومع ذلك
فالناس جميعا يؤكدون أن لصوصا من الأجانب قد قتلوا لايوس منذ زمن
بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب . فأما ابته فلم تمض على مولده ثلاثة أيام
حتى فيده ودفعه إلى أيد أجنبية طرحته بالمرء على جبل وعر . وكذلك لم
يتم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه ، ولم يقتل لايوس بيد ابته .

وما أكثر ما كان قد رسمه الوحى فلا تحفل بذلك ولا تلفت إليه ،
إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شيء من عليهم أعانوه إليهم بأنفسهم
(صمت)

أوديبوس —

أيتها المرأة ما أشد ماثير هذه القصة في نفسى من الشك والاضطراب !

جوكاسته —

ما هذا الخوف الذى يثيره في نفسك رجوعك إليها ؟ .

أوديبوس —

أظنى سمعتك تقولين أن لا يوس قد قتل في طريق ذات ثلاث شعب .

جوكاسته —

قيل ذلك وما زال يقال .

أوديبوس —

وفي أى مكان وقع هذا الحدث المنكر ؟ .

جوكاسته —

في بلاد الفوكيين حيث تلتقى الطريقان الآيتبان من دلف ودوليس .

أوديبوس —

وكم مضى على الحدث من الزمن ؟

جوكاسته —

أذيع نبؤه في المدينة قبل أن ترقى إلى عرشها بزمان قليل .

أوديبوس —

أى زوس ماذا أردت أن تصنع بي ؟

جوكاسته —

ماذا يا أيديبوس ؟ ؟ ماذا يدفعك إلى هذا القلق ؟

أوديبوس —

لا تسألنى . كيف كان لا يوس ؟ وماذا كانت منه ؟

جوكاسته —

كان رجلا طويلا قد وخط الشيب رأسه وكانت فيه ملامحك .

أوديوس —

ما أشقاني يخيل إلى أني إنما استزلت اللغة على نفسي منذ حين وبغير علم .

جوكاسته —

ماذا تقول ؟ إنى لأخاف أن أرفع إليك عيني أيها الأمير .

أوديوس —

أخشى أشد الخشية أن يكون الكاهن قد رأى جليلة الأمر ، واسكنك تزيديني علما إن أضفت كلمة واحدة .

جوكاسته —

وأنا أيضا قلقة ولكنك لن تلقى سؤالا إلا أسرعت بالإجابة عنه .

أوديوس —

أكان مسافرا في جماعة صغيرة أم كان يتبعه حرس ضخم كما يصنع الأقوياء ؟

جوكاسته —

كانوا خمسة ليس غير ، وكان بينهم مناد ، وكانت عجلة واحدة تحمل لايوس .

أوديوس —

آه ، الآن يتضح الأمر ولكن من أنباك بهذا كله أيتها المرأة ؟

جوكاسته —

خادم نجا وحده .

أوديپوس —

أمر الآن في القصر؟

جوكاسته —

لا ، لقد عاد فرأى أمور المدينة اليك بعد موت لايرس فتوسل إلى آخذا
بيدي في أن أرسله مع القطعان يرعاها بعيداً عنك وعن المدينة . وقد أجبتة إلى
ما أراد فقد كان يستحق مني أحسن ما يستحقه المولى الأمين .

أوديپوس —

أيمكن أن يعود إلينا سرعاً؟

جوكاسته —

من غير شك ، ولكن لماذا تريد ذلك؟

أوديپوس —

أخشى أيتها المرأة أن أكون قد أسرفت في القول ، ولهذا أريد أن أراه .

جوكاسته —

سيعود واسكني أستحق فيما أظن أن تنبئني بما يقلقك أيها الملك .

وهنا يباغ الصراع أشده في نفس أوديب، ويستولي عليه قلق جارف، وتلتقي
كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل الذي اقترفها فقد قتل شيخاً في طريق ذات
ثلاث شعب ، فما أن تسأله جوكاسته عن القتل الذي يساوره حتى ينطلق في
الحديث عن نشأته وعن أبيه بوليبيوس وأمه ميروبا وعن هذا الرجل الذي
أهانته في بعض مجامع اللهو ، وزعم له أنه ولد من أسيرة مجهولة وكيف أثاره ذلك
فخرج إلى دلف ليستشير أبولون ، فلم يكن من أبولون إلا أن أعلن له كوارث
أخرى بغيضة ، أعلن له أن القدر قد كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه .
فيتحول عن كورنته ويقابل شيخاً راكباً عربة ، فتحدث مشاجرة بينه وبين
الشيخ فيصب على رأسه عصاه ويقتله .

فإذا كان هذا الشيخ الذى قتله متصلا على نحو ما بلايوس فليس فى الناس أشد منه شقاء وليس فيهم أشد منه مقتا عند الآلهة .

ولذلك فهو يصر على مقدم هذا الرجل الذى نجا وحده ، فهو الأمل الوحيد الباقى عند أوديب ، فإن هذا الرجل إذا قال مثل ما تقول جوكانسته إن الذى قتل الملك جماعة لا فرد واحد فليس هو القاتل . أما إذا ذكر أن رجلا واحدا هو الذى قتل الملك فلن يكون القاتل غير أوديب . وهنا يبلغ صوفوكليس القصة فى تعليق أنظار المشاهدين على الموقف ، فلم يبق غير خيط واحد من الأمل ، وترسل جوكانسته فى طلب الخادم ويدخلان إلى القصر ثم يتحدث رئيس الجوقة فيتغنى بالطهر الذى من أجله شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء أو التى فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة . ويدعو الآلهة أن يكون ما يقع من الأحداث ملائما لوحى الآلهة ، وألا يخرج الدين عن سلطانه الخالد ، وهو بذلك يصور غضب الجوقة لما كان من إنكار الملك لصدق الوحى والكهانة . وما إن ينتهى رئيس الجوقة من حديثه حتى تدخل جوكانسته تحمل فى يديها بعض التيجان والطيب ، وتقرب من مذبح أبولون فتقرب إليه هذا القربان سائلة إياه أن يرفع عن أوديبوس الرجز وأن يحمل إليه الأمان وينقذه من الشر ، وبينما تقدم قربانها إذ يدخل رسول يسأل عن قصر الملك فتقابلة جوكانسته فقد جاء يعلن إليها وإلى الملك أن سكان كورنته قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة بوليبيوس الشيخ الذى تبناه بنفسه حتى شب ، فتفرح جوكانسته للنبا وتذهب فى استدعاء زوجها أوديبوس لكى يسمع بنفسه من فم الرسول نبأ وفاة أيبه بوليبيوس . فيأتى أوديبوس ويرد إليه هذا النبا شيئا من الثقة ، ويحاول جوكانسته أن تقنعه بالعدول عن الخوف . من فكرة الاقتران بأمه فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، وهنا نلاحظ أن جوكانسته كانت تخشى من الحقيقة وتحب الواقع وتشبه به ، فبينما نرى أوديب مشغولا بالحادثة التى تترك عليه كل شيء فلا وقت عنده

للتأمل في الواقع نرى جوكانسته تحاول أن تشي أوديب عن البتحت عن حقيقة ،
وتغريه بالاستسلام للموقف ، ولكن الرسول لا يجعل هذا الموقف يطول فهو
قد جاء ليعلن إلى أوديب أن سلطان كورنته ينتظره .

ولكن أوديب الذي ما يزال يخاف أن يتزوج بأمه يرفض الذهاب . فيعلم
الرسول أن أوديب يهدده وحي خطير من الآلهة ، وحي جعله ينفي نفسه من
مدينة كورنته ، ويشاء القدر أن يكون هذا الرسول هو الذي تسلم أوديب إنه
ليس ابنا لبوليبيوس ، وإنما تسلمه من راع آخر وأقنذه من الهلاك بأن
أعطاه إلى بوليبيوس ، وما إن سمع أوديوس هذا النبأ الجديد حتى صاح في
الناس أن يأتوه بهذا الراعي الذي كان يعمل عند لايبوس والذي أمر أن يحمل
أوديوس إلى جبل وعرف فتحاول جوكانسته أن تثنيه في ضراعة ، ولكنه يصرخ
في الناس أن يأتوه بهذا الراعي فتخرج جوكانسته باكية يائسة ، ويسخر أوديب
من كبرياء جوكانسته التي ظن أنها تستخذي من مولده الوضع فتردد الجوقة في
نشاط وفرح غناء تشيد فيه بأوديوس الذي اعتبرته من نسل الآلهة متأثرة بما
سمعت من أقواله وفي هذا ترشيح بديع لما ستكشف عنه الحوادث من خيبة الأمل ،
ولا يمضي وقت طويل حتى يقبل هذا الراعي الذي أرسل أوديوس في
استدعائه .

أوديوس —

إذا كان حقا على أيها الشيوخ أن أتوسم رجلا لم أراه قط فإني أظن أن هذا
المقبل هو الراعي الذي نبحث عنه منذ زمن طويل ، فإن شيخوخته التي بعد
العهد بها تلاثم شيخوخة هذا الرسول ، على أني أعرف هذين اللذين يقودانه
فهما من خدمي . ولكنك أنت وقد رأيت هذا الراعي من قبل تستطيع أن
تنبأ بعلم ذلك .

رئيس الجوقة —

تعلم أنى أعرفه فقد كان ملكا للايوس وكان من أشد رعاته أمانة له ووفاء .

اوديوس —

سأبدأ بسؤالك أنت أيها الغريب الكورنتى أهذا هو الرجل الذى تتحدث عنه ؟

الرسول —

هو بعينه . إنك لراه .

اوديوس —

أيها الشيخ أنظر إلى وأجب عن كل ما ألقى إليك من سؤال . . أكنت فيما مضى من الدهر ملكا للايوس ؟

الخادم —

كنت عبده لم يشتري ، ولكنى ولدت ونشأت فى قصره .

اوديوس —

ماذا كنت تصنع ؟ وأى حياة كنت تحيا ؟

الخادم —

انفقت معظم حياتى راعيا للقطعان .

اوديوس —

فى أى مكان كنت تقيم ؟

الخادم —

كنت أقيم على جبل الكثيرون أحيانا وأحيانا فى بلد مجاوره .

اوديوس —

هذا الرجل أتذكر أنك رأيته هناك ؟

الخادم -

ماذا كان يصنع ؟ عن أى الرجال تحدث ؟

أوديوس -

عن هذا الذى تراه . أليقته قط ؟

الخادم -

لا أستطيع أن أجيب من الفور لاني لا أذكر .

الرسول -

لا غرابة فى ذلك يامولاي . لقد نسي كل شيء ولكنى سأذكره فى وضوح وجلاء . أنا واثق بأنه عرفنى حين كان يرعى طائفتين من القطعان ، وكنت أرعى طائفة واحدة ، وقد أقمتا معا على الكثيرون ثلاثة فصول من الربيع إلى أن ظهر الدب . فلما أقبل الشتاء عدت إلى حظائرى وعاد هو إلى حظائرى لايوس . أهذا حق ؟ ألم تجر الأمور كما وصفت ؟ .

الخادم -

حقا ولكن هذا بعيد العهد :

الرسول -

والآن أتذكر أنك دفعت إلى صييا لأرييه كما لو كان ابنى ؟

الخادم -

ماذا تقول ؟ لم تلق هذا السؤال ؟

الرسول -

ها هو ذا أيها الصديق ذلك الذى كان صييا حينئذ ،

الخادم -

لتهلك الآلهة ، ألا تؤثر الصمت .

أوديوس —

لا تغضب عليه أيها الشيخ فإن الفاظك أنت هي الخليفة أن تثير الغضب
لا ألفاظه .

الخادم —

أى خطيئة اقترفت يا خير السادة .

أوديوس —

خطيئتك أنك لا تجيب بشيء عن أمر الطفل الذى يسألك عنه .

الخادم —

إنه يتحدث عن غير علم ويضيع وقته .

أوديوس —

إن لم تجب طائعا فستجيب كرها .

الخادم —

إنى أقسم عليك بالآلهة ألا تعذبني ولا تشق على فإنى شيخ كبير .

أوديوس —

ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره .

الخادم —

ما أشقانى ! فيم هذا العذاب ؟ ماذا تريد أن تعلم ؟

أوديوس —

هذا الصبي الذى يتحدث عنه : هل دفعته إليه ؟

الخادم —

نعم وددت لو مت فى ذلك اليوم .

أوديوس —

سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول .

الخدام -

وأشد من ذلك تأكيداً أنى هالك أن تكلمت .

أوديسيوس -

يخيل إلى أن هذا الرجل يريد أن يدور .

الخدام -

كلا ، لقد أنبأتك بأنى دفعت الصبي إليه .

أوديسيوس -

ومن تلقيت هذا الصبي ؟ أكلت ابنك أم تلقيته من إنسان آخر ؟

الخدام -

لم يكن ابني بل تلقيته من بعض الناس .

أوديسيوس -

من أى المواطنين من هنا ؟ من أى بيت ؟

الخدام -

بحق الآلهة يا مولاي لا تسألني عن أكثر من هذا .

أوديسيوس -

إنك ميت إن اضطرت إلى أن أعيد عليك هذا السؤال .

الخدام -

إذن فقد ولد هذا الصبي في قصر لايرس .

أوديسيوس -

أولاد لعبد من عبيده ؟ أم ولد له هو ؟

الخدام -

واحسرتاه ! هذا ما يفظعني أن أقوله .

أوديوس —

ويظننى أن أسمع . ومع ذلك يجب أن تتكلم .

الخدم —

كان يقال إنه ابن الملك ، ولكن فى القصر امرأتك تستطيع أن تنبئك بجلية الأمر .

أوديوس —

هى التى دفعته إليك ؟

الخدم —

نعم أيها الملك .

أوديوس —

لماذا ؟

الخدم —

لأملك

أوديوس —

أم ، تقدم على ذلك ؟ ما أشقاما

الخدم —

خوفا من وحي مشنوم .

أوديوس —

أى وحي ؟

الخدم —

كان يقال إن هذا الصبي لو عاش لقتل أبويه .

اوديبوس —

ولم دفعته إلى هذا الشيخ ؟

الخادم —

إشفاقاً عليه يا مولاي . قدرت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هو .
وهو أتخذ حياته فكان ذلك مصدر شقاء عظيم . فلو قد صدق ما يقول
لكنت أشقى الناس وأنكدهم حظاً .

اوديبوس —

واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء . أيها الضوء ، أيها الضوء لعلى أراك
الآن للمرة الأخيرة . لقد أصبح الناس جميعاً يعلمون ، لقد كان محظوراً
على أن أولد لمن ولدت له وأن أحيا مع من أحيا معه . وقد قتلت من لم يكن
لي أن أقتله .

(يسرع إلى القصر . ويذهب الراعيان . أما

الكورتى فإلى الشمال ، أما الآخر فإلى اليمين .

المعلب خال) .

يخرج اوديبوس وتغنى الجوقة غناءها الحزين ، لقد رمى اوديبوس فأبعد ،
لقد ظفر بالنعيم والمجد ، لقد أهلك تلك العذراء ذات المخالب الحجن ، لقد كان
قائماً في بيته كالبحر الشاهق يرد عنا الموت واليوم أى الناس يشقى
بما هو أشد إيلاماً من هذا . أى الناس يغرق في أمواج من العذاب أعنف من
هذا العذاب إن الآلهة يمتنون هذا الزواج الذى جعل لأوديبوس من
أمه أولاداً ثم يدخل خادم فيعلن أن جوكرسته قد فارقت الحياة ،
لقد مضت ذاهلة حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير الزوجية مستأصلة
شعرها بكثرة يديها . أما اوديبوس فقد كان يهيم مضطرباً غائب الرشد يبحث عن
زوجته ثم هداه إليها في هذه الثورة إله لا أدري من هو هنالك بحث

صيحة منكرة واندفع إلى الباب المغلق فيدير حديد المجوف ثم يقذف نفسه في
الحجرة وهناك يرى امرأته وقد شنت نفسها ، فما يكاد الشق يشهد هذا المنظر
حتى يدفع من فمه زئيراً مروعاً ، وينزع المشابك الذهبية التي كانت قد اتخذتها زينة
ثم يدفعها إلى عينيه قائلاً :

« ستظنان في الظلة فلا تريان من كان يجب ألا تراه ، ولا تعرفان ما لا أريد
أن أعرف بعد اليوم . »

ثم يصبح بالخدم أن اقتحموا الابواب لكي يظهر لاهل ثنية جيعاً قاتل أبيه ،
ثم يدخل أوديوس إلى المسرح دامياً وقد فقت عيناه ويتقدم متحسناً طريقه
فيبحث شكاته الالهية إلى رئيس الجوقة مرسلًا صيحاته إلى أصدقائه أن يقودوه
إلى مكان بعيد من هذه الارض فقد أصبح موضوع البغض من الآلهة ومن الناس
جميعاً ثم يدخل كريون فيناشده أوديوس أن يقذف به بعيداً عن هذه المدينة
حيث لا يراه أحد ولا يتحدث إلى إنسان ، ثم يضرع إليه أن يشفق على ابنتيه
وأن يشملها بعطفه ، ويتوسل إليه في أن يدعوهما لكي يتحسسا بيده فإذا بابنتيه
تأتیان باكتين من بعيد ويسمع صيحاتهما فتمتد يداه باحثين عنها ، ويتوسل إلى
كريون ألا يخل بينهما وبين البؤس والجوع وألا يسوى شقاءهما بشقائه . ثم يدخل
اوديوس إلى القصر يقوده كريون ، وتذبه ابنتاه والخدم وقد وعدوه كريون
بأن ينفيه عن هذه الارض .

وهكذا تنتهي مأساة هذا البطل العظيم الذي كان عليه أن يتلقى ضربة القدر
المحتومة ، أن ينزل بنفسه تلك الفظاعة وأن ينتهي بطلا كما بدأ بطلا .

وسواء أكان المشهد الأخير والتصوير الأخير للمأساة هو الذي يبرز
الفاجعة ويؤكد لها أم كان بناء المأساة كلها أو روحها هو الذي يتضمنه

ويبرزه فإن المأساة اليونانية تحمل إلينا مفهوما من مفاهيم العقل الإنساني ومن تجربته، وهي تصنع ذلك بأن تظهر لنا أن ما يعانيه الإنسان إنما هو نتيجة مباشرة لكونه إنسانا وليس إلهيا .

ولعل أروع ما في مأساة سوفوكليس الخالدة هو تلك القوة الدرامية الهائلة المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة والتأكيد للحوادث في تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق ^(١)، فكتاب المأساة اليونانية لا يهتم أن يعرض الأحداث مجرد كونها أحداثا، كما لا يهتم أن يدرس الشخصية مجرد كونها شخصية، فالحركة الفرعية أو ما يمكن أن يتفرع عن الحادثة الرئيسية من فروع أمر يتجنبه مؤلف المأساة اليونانية. فليس فيها شيء يمكن أن يضيف المؤلف إلا ما يتطلبه الحادثة الرئيسية وما يكون منها بسبب مباشر، كما لم يحاول أحد أن يستخدم المشاهد الثانوية التي من شأنها أن تجعل الحدث الرئيسي يظهر جنباً إلى جنب مع أحداث الحياة العادية والتي، كان يستعملها شكسبير ويستعين بها في التأثير التراجيدي .

إن الشيء الوحيد الذي كان يظهر إلى جوار الحدث الرئيسي في المأساة اليونانية هو نشاط الآلهة أو إن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم . والآخر الفني لهذا التركيز هو السرعة والحسم والتطور الواضح لفكرة المأساة، وبعد فالحكمة الكبيرة من وراء تعرض هذه الشخصية العسة في هذه المأساة لكل هذه الآلام؟ أو بعبارة أخرى لماذا استحق أوديب أن ينتهي به الأمر إلى هذه النهاية المفجعة وهو الإنسان الذي قاده القدر على غير علم منه إلى ما اقترفه من فظائع؟

هذا هو ما يجيب عنه برنارد نوks Bernard Knox في تحليله الرائع لشخصية أوديب ومأساته في المقال التالي .

(١) موبق الحكيم في مقعدة كناية أوديب الملك .

تحليل برنارد نو كس لشخصية أوديب (١) وتفسيره للأساطير

أن شخصية أوديب لصوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ،
ولست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيه فحسب ، بل أن
أوديب هو إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديات
الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان ويأسه ، وتصويرا لموقف الإنسان
الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم ، .

تظهر لك هذه المشكلة الأساسية فى السطور الأولى من مسرحية « أوديب
ملك » ، لصوفوكليس ، وذلك من خلال كلمات كاهن زوس عندما وجه خطابه إلى
أوديب فى مطلع المسرحية ، وقد استطاع الكاهن أن يحدد فى هذه الكلمات
وجهة نظره ونظر الشعب فى شخصية أوديب منقذ ثيبة ، وحاكها المطلق ،
وقصارى أملها فى إقصاد المدينة من الطاعون المهلك الذى أحاق بها .
يقول الكاهن :

« انا نلتمس معونتك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، ولكن باعتبارك
الأول بين الناس جميعا ، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة » .

إذا تأملنا هذه العبارة الأخيرة التى وصف بها الكاهن أوديب فسندرى أن
الجزء الأخير منها حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها أو إنكارها ، فأوديب
ملك ثيبة هو حاكها المطلق ، وكلمة Tyrannos اليونانية ليست مرادفة

(١) هذا المقال من أروع ما قرأنا فى تحليل الشخصية وتعليل الأساطير ، وهذه الدراسة
تضمن تحايلا للشخصية فى الروايتين « أوديب الملك » و « أوديب فى كولونا » .

في المعنى لكلمة Tyrant الانجليزية التي هي بمعنى طاغية ، كما أنها ليست مرادفة
لكلمة King التي بمعنى ملك . إن كلمة Tyrannos تعني الحاكم المطلق
الذي قد يكون حاكما شريرا ، وقد يكون حاكما خيرا كما هو الحال عند اوديب .
ولكنه في كلا الحالتين ليس هو الحاكم الذي ظفر بالسلطان بطريق الوراثة .
ولكن بطريقة بطولية ترجع إلى تفوقه وامتيازه ، وهو ليس ملكا لأن نجاح
الملك مقرون بمولده ، أما الحاكم المطلق فنجاحه مقرون بملكات الحاكم
العقلية ، وقدراته .

وصف اوديب تلك السلطة المطلقة في المسرحية بأنها « الجائزة التي تتال
بالأموال والجاهير » . ولعل العنوان الذي اختاره صوفوكليس لمأساته « اوديب
الحاكم المطلق » هو أشد العبارات وأقواها تهكما في المسرحية ، فإن اوديب
كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذي جاء من خارج المدينة وظفر
بسلطانها ، ولكنه ، وإن خيل إليه أنه آت من الخارج ، هو الملك الشرعي
لثيبه لأنه ابن لايوس الملك السابق لثيبة . وهو في الحقيقة لا ينبغي أن يسمى
ملكاً بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشف النقاب عن حقيقة وعن
مولده . ولعله من الملاحظ أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب « لقب الملك » إلا
في النشيد الكبير الذي غنته عقب معرفة اوديب لنفسه ، « دعوناك الملك
الخير ، وقدمنا لك أعظم الشرف ، وجعلناك صاحب الأمر والنهي ،

غير أن كلمة Tyrant ما يزال لها مغزى أكبر وأوسع من ذلك .
فأوديب في هذا النشيد بعينه هو مثال أو نموذج للناس جميعا . فحقيقة كونه
حاكما ظفر بالحكم بمجهوده الذاتي ، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقي للنجاح
المكتسب بالذكاء والسمى الفرديين جعلت في اوديب رمزا صالحا للإنسان
المتحضر الذي بدأ يعتقد ، في القرن الخامس قبل الميلاد ، بأنه يستطيع أن

يستحوذ على السلطان في الأقليم الذى يعيش فيه ، ويصنع مصير نفسه بنفسه ،
ويصبح فى الحقيقة مساويا للآلهة أو نظيرا لهم .

تقول الجوقة فى نشيدها الذى أشرنا إليه منذ لحظة :

« لقد رمى أوديب قوسه إلى ما لم يصل إليه أحد ، لقد ظفر بالنعيم والجد ،
أى زوس ! لقد أهلك تلك العذراء ذات الخالب الحجن والأغاني الغامضة ،
ولقد كان قائما فى بلدنا كأنه اليرج الشاهق ، يردعنا الموت ... » .

أصبح أوديبوس حاكما مطلقا منذ اللحظة التى أجاب فيها على اللغز الذى
القاء عليه « أبو الهول » . أجاب على هذا اللغز دون أن يعينه عليه الأنبياء أو
توحى به إليه الطير ، أو تشير عليه به الآلهة ، واعتمد على ذكائه وحده ،
واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمدينة ثنية وملكتها ، وكانت الإجابة على
اللغز كلمة واحدة هى « الإنسان » ، الذى قال عنه بروتاجوراس السوفسطالى
« أنه مقياس جميع الأشياء ... » .

هذه الجملة المشهورة لبروتاجوراس هى خلاصة للروح التفاؤلية والنقدية
التي سادت التفكير اليونانى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . الإنسان
هو مركز العالم ، يستطيع ذكاؤه أن يتغلب على جميع العقبات وهو سيد مصيره ،
والحاكم الذى استحوذ على السلطان بذاته ، ولديه من القدرة ما ينحول له الظفر
بالتجاح والسعادة كاملتين .

وإذا رجعنا إلى مأساة أنتيجون التى كتبها صوفوكليس قبل أن يكتب
روايته عن أوديب نرى الجوقة فى مأساة أنتيجون تشير فى أحد أناشيدها إلى
هذا « الإنسان » العازى المتصرف فتقول « كثيرة عجائب الدنيا وأهوالها ، ولكن
ليس ثمة شئ أشد عجبا ولا هولا من « الإنسان » ، لقد غزا البحار وعبرها
وهى مضطربة تبيض أمواجها من حولا ، وهو الذى أنضع لسلطانه الأرض
وإستخدم الخيل والمحراث ليمزق جوفها ، وهى الإلهة الجليلة ... » .

والإنسان ، كما يقول النشيد ، لم يسيطر على الأرض وحدها ، وإنما امتد سلطانه على الطير فأوقعها في ثأيا شباكه ، وذلل بمهارته أشد الحيوانات بأساً ووحشية ، واقترس من أسماك البحار ما لا عدد له ولا حدود . استطاع أن يصنع كل هذه المعجزات بماذا ؟ بالمعرفة والمهارة الفنية ، تقول الجوقة :

« تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح ، وأدرك سلطان القوانين ، وذلل بمهارته أشد سكان النباتات ووحشية » وعرف كيف يحمي مساكنه من سهام البرد والرطوبة ، سير كل شيء بتجاربه ، ووجد في الحيل ما يتق به أحداث الزمان ، واكتشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة وفتكا ، الموت وحده هو العلة التي لم يستطع أن يمد منها محيصا ، إن مهارته وافتقانه ، واكتماله ، قد بلغت ما لم يكن يخطر على ذهن أحد .

تصور لك هذه الأناشيد إلى أي حد ارتفع سلطان الإنسان الذي علم نفسه بنفسه ، وسيطر على المدن بقوته ، واستحوذ على شتى العناصر وعلى الحيوانات وعلى ما تضمنته الحضارة من علم وفن . وواجه المستقبل بمصادر الثروة .

هذا الإنسان ، الذي صورته عبارات الكاهن في أول المسرحية ، وهذا الإنسان ، الذي حدثنا عنه الجوقة في مأساة أنتيجون ، هو أصدق وصف ينطبق على شخصية أوديب كما يظهر للقارئ والمشاهد من مطالع المسرحية .

ولست عبارات هذا النشيد وحده هي التي تهدف إلى تصوير أوديب بهذه الصورة البطولية التي يرى فيها الإنسان في أكل صورة على الأرض ، فإن شخصية أوديب محدودة في المسرحية بجميع الاصطلاحات والعبارات التي جاءت على لسانه والتي جاءت على لسان من خاطبه ووصفه ، ونحن إذا عدنا لتتابع الأحداث التي خلها صوفوكليس على شخصية أوديب سواء صدرت هذه

الأوصاف من أوديب نفسه أو من غيره من شخصيات الرواية فسنجد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذى حدثنا به نشيد الجوقة فى مأساة أنتيجون . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتألف فى إعطائنا هذا النموذج القذ من الإنسان ، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافاً شتى فهو الذى يدير دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر ، وهو الذى يحرق الأرض ويفلحها ، وهو صائد الوحوش ، وسيد الكلام والفكر ، والمكتشف ، والمشرع ، والطبيب . ولم يقف الأمر عند هذا ، فقد واجهت المسرحية أوديب بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة ، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله باحثاً لها عن حل . وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحى إلينا بشيء من المقارنة بين منهج أوديب ، وهو يبحث عن حل لمعضلته ، وبين مناهج العلوم والفنون التى استطاع إنسان ذلك العصر ، بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم .

لقد كانت المشكلة التى واجهت أوديب فى أول الأمر مشكلة تبدو عادية ويسيرة ، وكانت تتلخص فى هذا السؤال : من هو قاتل لايوس ؟ غير أن المشكلة اليسيرة هذه لم تلبث بعد قليل من التحرى والاستقصاء أن تحولت إلى مشكلة أخرى ولم يعد السؤال : من هو قاتل لايوس ؟ وإنما أصبح : من هو أنا ، ولكى يجيب أوديب على هذا السؤال كان لا مفر له من أن يستعين بالناس والآلهة معاً . ولم يكن جواب هذا السؤال بالشئ الذى يتوقعه ، فقد انقلب الموقوف رأساً على عقب ، واقتضى هذا الانقلاب تحولا شاملا وسريعا فى وضع أوديب ذاته ، انقلبت الصورة إلى عكسها تماما ، فبعد أن كان أوديب البطل الأول أصبح المجرم الأول ، وبعد أن كان أحق الناس بالاحترام والحب أصبح أشد هم ضعة وأجدرهم بالقتل . وهذا هو ما سماه أرسطو فى كتابه « الشعر » وهو بصدد الحديث عن مأساة أوديب « بتحول الحدث إلى عكسه ، وقد اقتضى هذا تحولا فى

مواقف الممثلين فبعد أن كان أوديب يستنزل اللعنة على قاتل لايرس أصبح يستنزل اللعنة على نفسه ، غير أن هذا الانقلاب في الأوضاع ، أو هذا التحول إلى العكس ، كما سماه أرسطو لا يقتصر على أحداث الرواية وحدها وإنما يتضح لك كذلك من الصور الفنية التي اعتت الرواية بإبرازها والتي تحدد لك شخص أوديب باعتباره ممثلاً للروح المكتشفة الناقدة لعصره . وعندما أتيج لهذه الصور الفنية أن تكشف عن مدلولاتها ، وأن تفصح عن مكوناتها ، وجدنا المحقق قد تحول إلى متهم ، والصائد إلى فريسة ، والطبيب إلى مريض ، والمشرع إلى مجرم ، والكاشف عن الحق إلى الشيء الذي كشف الحق عنه ، والذي أطلق سراح وطنه إلى الشيء الذي أطلق سراحه .

يقول الرسول لاوديب : « فيككتك وأطلقت سراحك وكانت قدماك قد تقيتا من كموجهما » .

ووجدنا الذي كان يدافع عن الجريمة يتحول إلى من هو في حاجة إلى الدفاع عن نفسه ، ووجدنا الملك يتحول إلى رعية والمعلم لا يتحول إلى تلميذ فحسب بل يتحول إلى الشيء الذي هو موضوع الدراسة ، إلى النموذج . هذا هو تحول الحدث إلى عكسه أو هو تحول الإيجاب إلى السلب .

ورأينا الكلمات الأولى التي استهل بها الجوقة نشيدها في مسرحية أنتيجون والتي أشرنا إليها منذ لحظة ، والتي وصفت الإنسان الذي يمثله أوديب بأنه قائد الدقة الذي يدير سفينة الحكم . رأينا هذه الكلمات قد تحولت على لسان تريسias إلى تقيضها ، فقد نعت تريسias أوديب بأنه «سيرسو بسفينة في شاطئ مجهول» ورأينا الجوقة في مسرحية أوديب تصفه كذلك بأنه «سوف يرسو في نفس المرفأ العظيم الذي آوى والده من قبل ، ثم تنساءل الجوقة « كيف استطاع حرث أييه أن يحتمله في صمت طول هذا الوقت » .

هذا التحول إلى العكس هو أبرز ما في الحركة المسرحية للبأساة ، وهو يسير موازيا للصورة الفنية ولأفعال الممثلين . إنه سقوط الحاكم المطلق الذي كان قابضا على زمام السلطة وكان في نظر نفسه مساويا للآلهة ونظيرا لهم .

ولقد استطاعت العبارات التي جاءت على لسان الكاهن في أول المسرحية والتي جعلت أوديب في صورة ترمز للذكاء البشري وتمثل ما حققه إنسان العصر من نجاح ، استطاعت هذه العبارات أن تتكاثر وأن تولد العديد من الصور التي صاحبت تطور الأحداث وسارت جنبا إلى جنب مع التحول الذي أصاب بطل المأساة . فأوديب لم يكن فقط مدير الدقة ، وحارث الأرض والمكتشف ، والمشرع ، والمحرر ، والطبيب . وإنما وصف إلى جانب ذلك بصفات حملت معاني أخرى غير المعاني التي سبقت وخلعت على أوديب صفة الماهر في حل الألغاز والأحاجي وجعلته ضليعا في العلوم الرياضية والحسابية ، وهذه الصفات الجديدة تبرز لنا جانبا آخر من جوانب الإنسان الملك والحاكم المطلق ، ولا يخفى علينا أنه من الأسباب التي مهدت لبطولة الإنسان في ذلك العصر وبلوغه شأوا بعيدا في الحضارة أنه استطاع أن يجيد حساب الأرقام وأن يستفيد منه في بناء حضارته على أساس من علوم الرياضة والحساب . ولعلنا لا ننسى أن من بين الكلمات التي كان يعجب بها أوديب كلمة مقياس أو معيار Measure وهي استعارة لها مدلولها إذا اقترنت بما للدلول الحسابي من قيمة ترتبط بحضارة العصر ورقية . وإذا رجعنا إلى المسرحية رأينا ترسياس في أحد مواقفه مع أوديب يسخر منه قائلا : « أأنت بلميعتك ماهر في حل الألغاز » . كما لا ننسى أن اللغز الذي طرحه الحيوان المهلك القائم على صخرة قريبا من مدينة ثيبة على أوديب والذي كان يلتقي به على كل من مر به فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، لا ننسى أن هذا اللغز الذي وفق أوديب إلى حله على الفور لغز قائم على الأرقام الحسابية

« ما هو الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهر على اثنتين ،
وفى المساء على ثلاث ؟ » .

ثم عد بعد ذلك إلى بروميشوس فى مسرحية ايسكلوس الذى يمثل قصة
التحضر فى الحياة البشرية فسترى أنه كان يعتبر الأرقام وحسابها من أولى المنح
التي منحها للإنسان يقول « والأرقام كذلك اخترعتها فكانت أبرز اختراع
وصلت إليه الإنسانية ،

ونحن لا ننسى أن الحضارة التي نشأت على ضفاف النيل فى العصور القديمة
استطاعت أن تمكن الإنسان ، بفضل العلوم الرياضية والحساب ، من معرفة
تحركات النجوم وحساب الوقت . وعرفنا من تاريخ صوفوكليس أنه اطلع على
تاريخ هيرودوت وعرف منه العمليات الحسابية التي تتج عنها بناء الأهرام .

وتعود إلينا كلمة « معيار أو مقياس » مرة أخرى فى عبارة بروتاجوراس
المشهورة « الانسان هو مقياس أو معيار جميع الأشياء » . وفى روايتنا هذه قد
عرف مقياس الإنسان الحقيقي عرف مقياسه الصحيح .

فالمسرحية مليئة بالآقيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف ، غير أن
المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس
مساويا للآلهة ولكنه مساو لنفسه فقط ، لقد ساوى نفسه فى نهاية المأساة لا فى
بدايتها وذلك لأن فى المأساة أوديين لا أوديا واحدا .

الأول هو هذه الشخصية البطولية التي ظهرت أمامنا فى الفصول الأولى من
المأساة ، الملك ذو التزوة والسلطان ، والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ
الذين أوجدا موضوع البحث فى الحقيقة ، والثانى هو موضوع البحث ذاته ، هو

هذه الشخصية التي انتهكت أقدم المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهي قتل أحد الابوين أو كليهما .

إنه أكثر الناس استحقا لللعنة . وحتى قبل أن يكتشف الأول منها الثاني وقبل أن يكشف أوديب البطل الستار عن أوديب القاتل كانا مشتركين ومعروفين بنفس الاسم الذى أطلق على كل منهما « أوديب » . أوديب أوديب المتورم القدم ، وهي كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائما صورة المنبرذ الذى ألقى به على جبل الكثيرون وهو موثق القدمين ، إن هذا الطفل المنبرذ الذى أصبح أوديب العظيم قد صار بعد قليل الرجل المنبرذ الذى نفى نفسه عن المدينة .

ثم عد بنا مرة أخرى إلى كلمة أوديب « المتورم القدم » ، فسترى أن الشق الثانى منها وهو كلمة « القدم » ، مستخدم على طول المأساة فى عبارات متأخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن ، يقول كريون : « إن أبا الهول قد اضطرنا أن نشغل بما يقع تحت أقدامنا من أمور » .

ويقول تريسياس : « وستصيبك اللعنة ذات القدم الخفيفة من أيك وأملك ،

Dread footed Curse

وتردد الجوقة هذه الكلمة من وقت لآخر فى أناشيدها فتقول :

« دعوا قدم قاتل لا يوس تتحرك أو تفر ،

« إن القاتل رجل منبرذ وذو قدم مبهمة ،

« إن قانون زوس لذو قدم عالية ،

« إن الرجل ذا الكبرياء ليسقط إلى مصيره المحتوم حيث لا يستطيع أن

يحرك قدمه ، وهكذا نرى أن تكرار كلمة القدم (التى هى الشق الثانى من

كلمة أوديب (على هذه الصورة الساخرة في جميع هذه العبارات ليس من قبيل المصادفة، وإنما هو محاولة لاستحضار صورة أوديب المجهول إلى المسرح وكشف النقاب عنه . وإذا تركنا الشق الثاني من الكلمة ورخنا للشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى متورم نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة ، كلمة للمعرفة واشتقاقاتها كثيرا ما خرجت من فم أوديب في المسرحية، فإن معرفته هي التي جعلته حاكما مطلقا ، وهي التي جعلته واثقا من نفسه وحازما ، المعرفة هي التي جعلت الإنسان في هذه المكانة التي وصل إليها ، جعلته سيد العالم .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » ، أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » ، وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

خذ مثلا الموقف الذي جاء فيه الرسول ليشيء أوديب بأن أباه بوليبيوس قد مات ، فقد أخذ هذا الرسول يسأل الناس الواقفين أمام قصر أوديب عن الملك بهذه الكلمات :

« أيها الغرباء ! هل فيكم من يستطيع أن ينبئني ،

« أن يكون قصر الملك أوديبيوس ،

« أنشوني بنوع خاص أين الملك ذاته إن كنتم تعرفون ،

وتنتهي الأسطر الثلاثة في الأصل اليوناني بالكلمات الثلاث الآتية :

OMIDIPOU ومعناها تعلمون أين

OEDIPOU ومعناها أوديب

ISTHOPOU ومعناها تعرفون أين

هذا المثل من أصدق الأمثلة على قدرة صوفوكليس على استعمال اللغة استهبالا
إيجائيا بالغ الروعة، فليس ثمة شك في أن الكاتب قد قصد من هذه الأسطر الثلاثة
أن تنتهي هذه النهايات دون سواها ، وليس من شك كذلك في أن الكاتب قد
راعى أن يعقد بين هذه الكلمات الثلاث علاقة تشتمل على هذا المضمون الإيجائي
الذى يرمز إليه اسم أوديب بشقيه اللذين تحدثنا عنهما .

ومن ثم فإنك ترى أن المعادلة التى تتبنى عليها المأساة موجودة فى شكل دمرى
فى اسم البطل ، هذه المعادلة التى سوف يقوم أوديب برش على حلها فى النهاية . كما
أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطرق إيجائية قصد بها إبراز العلاقة
التي تربط بين أوديب الطفل ابن لا يوس المتورم القدم وبين أوديب الحاكم
المطلق والعارف بكل شيء .

أما كلمات كاهن زوس فى أول المسرحية فقد كانت تشير إلى معادلة من
نوع آخر وذلك عندما توجه إلى أوديب بقوله ، إتنا نضرع اليك أيها الملك ،
لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، إن هذا القول فى الحقيقة تحذير ، والتحذير
لازم هنا ، فى أن أوديب كان يقسم فى للمشاهد الأولى من المأساة بسمه التقوى
والورع ، إلا أن تقواه لم تكن من النوع العميق الجذور . وإذا كان كاهن زوس
لم يساوين أوديب وبين الآلهة فى العبارة السابقة فإنه عقد فى الجزء التالى من
حواره معادلة من نوع آخر وذلك عندما طلب من أوديب أن يساوى بين
نفسه الآن وبينها عندما أقتدت ثيبة من أبى الهول :

« لقد أقتدتا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس ،

هذه هى أول إشارة فى المسرحية لموضوع المقابلة بين شخصى أوديب ،

فعبارة الكاهن كما ترى تتضمن الإشارة إلى شخصيتين متناقضتين أو قبل تتضمن التمييز بين أوديب الذى فشل فى إقناذ المدينة من الوباء للملك الذى أحاق بها وبين أوديب الذى أجاب على لغز أبى الهول فأقنذ المدينة منه ، إن عليه اليوم أن يجيب على لغز آخر غير أن الإجابة على هذا اللغز الآخر لن تكون سهلة كالإجابة على اللغز الأول، وذلك لأن حل اللغز الجديد لن يجعل أوديب مساويا لهذا الشخص الغريب الذى جاء إلى ثيبة فالتقى بأبى الهول عند أسوار المدينة وصرعه وأصبح الحاكم المطلق ، ولكنه سيجعل أوديب يعود إلى شخصه الحقيقى ، إلى أوديب ابن الملك لا يوس والملكة جوكاسته .

ولقد كرر أوديب لفظة «التساوى» أكثر من مرة فى حوارهِ ، يقول بجيا على كلمات الكاهن زوس : «لست أجهل أنكم تألمون جميعا ، ولكن ليس منكم من يتساوى الله بالمى .» ثم يذكر «القياس» بعد ذلك وهى كلفته المفضلة عندما يستأخر مجيئ كريون فيقول : «لقد طال غيبته إذا قست الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة .» ثم يضيف قائلا : «لأننى قلق عليه فقد تجاوزت غيبته ما كنت أحسب لها من الوقت» .

فهذا هو أوديب الذى يعتمد على الحساب والقياس وتلك هى خطته التى سوف تقوده إلى معرفة الحقيقة ، فإن حساب الزمن والمكان وقياس الأعمار والأرقام والأوصاف ومقارنته بعضها ببعض هى أدواته التى سوف تعينه على حل المعادلة الأخيرة وعلى التحقق من شخصية القتاتل ، قاتل لا يوس . وليس من شك فى أن العملية الحاسمة الدقيقة التنظيم التى اكتشف أوديب بواسطتها الطريق إلى الحقيقة هى عملية العقل البشرى فى أكثر من ناحية . إنها عملية رجل القانون الذى يتقصى آثار المجرم حتى يكشف عن حقيقته ، وهى كذلك عملية الطبيب الذى يحاول أن يجمع لديه من أعراض المرض وعلاماته ما يكشف له عن أصل العلة ونوعها . وهى كذلك عملية تقترن بعمليات فرويد فى تحليل النفس ، وهى فوق كل ذلك

عملية حساية سوف تقترن بالمعادلة الحقيقية التي تثبت صحتها .
وتتأكد الطبيعة الحسائية للمشكلة منذ دخول كريون في المشهد الأول
عندما يقول :

« لم ينج من رفاق لا يوس إلا رجل واحد ولم يكن لديه ما يقوله إلا
شيء واحد ، فإرد عليه أوديب قائلاً :

« ما هذا الشيء الواحد؟ ، هو أن من قتل لا يوس ليس رجلاً واحداً بل جماعة
من الناس..، مثل هذا القول يبدو كأنه مسألة حسائية يأخذ أوديب على عاتقه
حلها . غير أن الجوقة التي تظهر على المسرح في ذلك الوقت لم يكن لديها هذه الثقة
التي عند أوديب ، وكان كل ما يشغلها هو التفكير في هذا الوباء الذي انتشر في
المدينة ، والذي أخذت تتغنى به في ياس . غير أنها في أثناء غنائها تحدثنا عن هذا
الوباء في أسلوب مجازي يستعمل نفس التعبير الحسائي الذي استمعنا لمثله عند أوديب
وعند الكاهن من قبل، قالت الجوقة : « واحسرتاه ! إنى لأحتمل آلاماً لا تحصى..
ثم تقول بعد ذلك بقليل « وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب
تهلك ويلح عليها الدمار في غير رحمة ولا رفق ، » .

وهكذا ترى أن الرواية لا تطالعك منذ بدايتها بالحدث الرئيسي لحسب وإنما
تطالعك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التي تتردد عن قصد... وعندما
يدخل تريسياس تبدأ هذه العبارات المجازية بالتطور والكشف عن إمكانياتها
بشكل واضح . يقول تريسياس وهو في عنفوان غضبه :

« مها تكن ملكاً فإن من حق أن أكون مساوياً لك ، في شيء واحد على
الأقل ، وهو أن تعطى لي نفس الفرصة في أن أزد عليك بمثل ما وجهت إلى
من كلام ، » .

صحيح أن تريسياس شيخ ضرير ولكن أوديب سوف يصبح في النهاية مساويا
لتريسياس في هذه الآفة، وذلك عندما يفقد بصره عند نهاية القصة، ولكن تريسياس
لا يكتفى بما قاله وإنما يزيل على ذلك قوله «إنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي
تحيط بك، والتي ستردك إلى أصلك وتجعلك مساويا لنفسك وأبنائك» .

هذه المعادلة الحسائية التي وردت على لسان تريسياس ليست هي المسألة
الحسائية التي وردت على لسان كاهن زوس، فلم يكن تريسياس يعنى بكلامه أن
يساوى بين أوديب الحاضر وأوديب الذي صرع أبا المجهول كما جاء في وصف
الكاهن زوس له . وإنما أشار تريسياس إلى شيء أبعد مما أشار إليه كاهن زوس .
فقد أراد أن يقول إن أوديب ابن بوليبيوس وميروبيا هو نفس أوديب ابن
لايوس وجكاستة . وهذا هو معنى كلمة «تجـالك مساويا لأبنائك» ، ذلك أن
أوديب هو في الحقيقة أخ لأبنائه وبناؤه . ولقد أبان تريسياس عن الغموض
الظاهر في هذه العبارة عندما ربطها بقاتل لايوس المجهول فقال :

«ان الرجل الذي تبحث عنه موعدا منذرا لأنه قتل لايوس، مقيم هنا على
أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف.
إنه يرى ولكنه سيفقد بصره، إنه عظيم الثراء، ولكنه سيأكل القوت ليعيش
وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقا طريقه بعصاه..... سيعلم الناس أنه في
الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذين يعيشون معه، وأنه زوج وابن للسراة التي
ولدت له، وأنه قد اقترن بزوج أبيه بعد أن قتل أباه..... اذهب إلى قصر ك
وفكر في هذا كله، فإذا أثبت على الكذب فقل حيثئذ إن الكهانة لا تعلم
شيئا» .

وهكذا ترى أن تريسياس، قد اقتبس نفس العبارات والإصطلاحات التي
يستخدمها أوديب وألقى بها في وجهه . غير أن هذه المعادلات التي أنشأها

تريسياس والتي سوت بينه وبين أوديب من ناحية وسوت بين أوديب وأبنائه من ناحية أخرى ، كانت فوق مستوى فهم أوديب فلم يدركها على حقيقتها بل ألقى بها عرض الحائط واعتبرها من قبيل الهذيان والخلط اللذين يصدران عن متأمر فاشل ، حتى إن الجوقة نفسها رغم انزعاجها لما سمعته من تريسياس ، رفضت أن تقبل اتهامات الكاهن ، وصممت على أن تقف إلى جانب أوديب .

وبعد خروج تريسياس التي يدخل كريون السياسي ، وإذا كان أوديب قد واجهه في مقابلته لتريسياس ذلك الشيخ الضرب الذي يبضر الأشياء ، بوحى من عالم آخر فإنه لن يجد ذلك عند كريون . ذلك أن كريون لا يتم بصفة النبوة التي يتم بها تريسياس ، شأنه في ذلك شأن أوديب ، لأنها يتحدثان نفس اللغة . ومن هنا كان عراكا بين رجلين يستخدمان نفس الأساليب ، فيستخدم كريون منهج المحاسبين في رده على أوديب . يقول كريون : إليك جوابا مساويا ، ويقول : إذا قيس الزمن الذي مضى بعد مقتل لايرس فهو يعد زمنا طويلا ، ويقول كذلك : لقد تساويت أنت وجوكاستة في حكمكما لهذا البلد ، وأخيرا يقول : أأستندنا لكما وأنا ثالثكما ؟ .

والحقيقة أن كريون ليس مساويا لأوديب في اللحظة الراهنة ، ذلك أن كريون ما يزال الآن تحت رحمة أوديب يستميل منه الإصغاء إليه ولكنه أوديب بعد قليل وقبل نهاية المسرحية سوف يطلب الرحمة من كريون ، وسوف يتوسل إليه أن يكون رفيقا باتباعه ، وسوف يستخدم أوديب في هذه اللحظة نفس أسلوب المقابلة والتسوية عندما يقول لكريون : لا تسو بيني وبينه . شقائهما وشقائ .

وبتدخل جوكاسته لإصلاح ذات البين بين أخيها كريون وزوجها أوديب
فلاحظ أن البحث الذي يجريه أوديب لا يكشف قاتل لا يوس يتحول إلى اتجاه
جديد . وعندما حاولت جوكاسته أن تهدىء من نفسية أوديب وأن تقلل من
أهمية ما قاله الكاهن تريسياس ، ذهبت في دفاعها عن أوديب إلى اتهام فن الكهانة
بصفة عامة ، واتخذت على سبيل المثال تلك النبوءة التي لم تتحقق ، والتي كانت قد
ألقيت فيما مضى إلى لا يوس ، وأنذرت به أنه سوف يقتل بيد ابن يولده له من
جوكاسته ، ومع ذلك فقد أكد الناس جميعا أن الذي قتل لا يوس جماعة من
الصوص ، قتلوه منذ زمن بعيد عند طريق ذات ثلاث شعب .

ولذلك وجهت جوكاسته نظر أوديب إلى عدم الاحتفال بمثل هذه النبوءات ،
غير أن أوديب في هذه اللحظات لم يكن يعنى بكهانة الكهان ولم تكن تشغل
هذه النبوءات عليه كل تفكيره ، وإنما الذي كان له الأثر الفعال في جذب
انتباهه هذا الطريق ذات الشعب الثلاث التي جاءت على لسان جوكاسته ، ذلك
أن أوديب قد قتل فعلا رجلا ذات يوم عند ملتقى شعب ثلاث . فما أن يسمع
أوديب هذه القصة من جوكاسته ، قصة الطريق ذات الشعب الثلاث حتى يتدفع
في أسئلة متتالية سريعة يحاول بها أن يعرف من جوكاسته الحادث وزمنه وأوصاف
ذلك الشيخ المقتول ، وعدد الرجال الذين كانوا يصاحبونه وما أن يتلقى أوديب
إجابات جوكاسته على هذه الأسئلة حتى يرتاع ويفزع ، لأنه يخاف أن يكون
قد قتل أباه وتزوج أمه ، فقد كان في هذه اللحظات مازال يعتقد أن أباه وأمه
ما فتئا يعيشان في كورنته ، ذلك المكان الذي خرج منه ولن يعود إليه ، ولكن
لأنه يخاف أن يكون هو الذي قتل لا يوس . وأن تكون جريمته هذه هي
السبب في انتشار الطاعون الخطير ... وأن يكون هو موضوع البعثة التي استنزها
على قاتل لا يوس .

غير أنه ما يزال لديه بعض الأمل في ألا يكون هو القاتل ، فالتنافس ما يزال قائماً ، والأمر لم يصل بعد إلى الحقيقة الحاسمة ، والاختلاف حول العدد ما يزال هو الأمل الوحيد الذى يتعلق به أوديب . فجوكاسته تقول إن جماعة من البصوص ، لا شخصاً واحداً ، هو الذى قتل الملك ، وأوديب كان وحده ولم يكن معه أحد عندما قابل رجلاً عند طريق ذات ثلاث شعب وقتله . والوصول إلى حل في الاختلاف الحسابي بين عدد القتلة أكان واحداً أو كان جماعة هو الوصول إلى حل للمعادلة الحسابية التى تقوم عليها القصة ، والتى ترد أوديب إلى أصله أو قل تسوى بين أوديب الملك وأوديب ابن لايرس . من أجل ذلك أرسل أوديب في استدعاء ذلك الرجل الحى الذى يمكنه أن يؤكد أو ينكر التفاصيل التى تعزز الاتهام أو تدحضه . فإذا قال هذا الرسول إن الذى قتل لايرس جماعة لا شخص واحد فليست أنا القاتل لأن الواحد لا يساوى الكثير ، : أو بمعنى آخر إن الواحد لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يساوى غير واحد فقط ، ومن ثم فإن جريمة أوديب تستند الآن على مبدأ حسابي .

غير أن معادلة أساسية أخرى تنهض إلى الذهن إلى جانب ما سبق وهى العلاقة بين ما قرره وحى الآلهة وبين الحقيقة ، فعندنا نوعان من وحى الآلهة كلاهما سواء ، وكلاهما لم يتحقق ، فالمصير المخيف الذى تنبأ به الوحى لابن جوكاسته ، والذى قيل إنه قتل على جبل الكثيرون هو ذات المصير الذى كتب على أوديب ، والذى حاول أن يتجنبه .

أما جوكاسته فهى لا تثق في نبوءة الوحى ، ومها قيل في شأن قاتل لايرس فإن وحى الآلهة مخطئ . عنده جوكاسته .

تقول : : فقد أعلن أبولون أنه سيقول بيد ابن يولده منى . ومن المحقق أن هذا الابن ليس هو الذى قتل لايرس لأنه هلك قبل أبيه ، ومن هنا لن

ألفت إلى يمين ولا شمال . ولن أومن بعد ذلك بالقأل ولا بالطيرة . . وإذا كانت المعادلة بين وحي الآلهة وبين الحقيقة معادلة زائفة فأى معنى يكون للدين إذن ؟ . وإذا كان أوديب وجوكاست لم يسلما بوحي الآلهة بهذا الشأن وأرادا أن ينظرا ما تأتى به الأحداث من تصديق أو تكذيب للوحي . فإن الجوقة لا تستطيع أن تقف نفس الموقف كما أنها لا تستطيع أن تشكك في وحي الآلهة . ومن ثم قد آثرت أن تترك أوديب ومهارته في حساب الأمور ، وأن ترجع إلى القوانين العليا التى هبطت من السماء والتى هى بنات أفكار أوليمبوس والتى لم تخلقها طبيعة الناس الهالكين ، وطلبت الجوقة من زوس أن يحقق وحي الآلهة بأن قالت :

« أى زوس أيها الإله الجبار ، ان كنت خليقا بهذا الاسم فلا يفلت منك هذا ولا يخرج عن سلطانك الخالد . . وإذا لم يتبادل وحي الآلهة مع الحقيقة فستفقد أوامر السماء قيمتها . وتنزل عن سلطانها وعظمتها ومن هنا سيكون مستقبل ومصير فردين من البشر موضوع امتحان للقوة الإلهية . يقول رئيس الجوقة « إذا اقترفت مثل هذه الآثام فأى تقع فى أن أولف الجوقة ؟ » ولماذا نذهب إلى دلف قلب الأرض المقدسة لتعبد الآلهة ؟ ولماذا نشارك الشعب فى رقصاته للآلهة ؟ . .

وبهذه الجملة الأخيرة يقفز الماضى البعيد إلى الحاضر ويتمثل لنا مسرح ديونيسوس ، فإن هذه الأغنية التى أشارت إليها الجوقة هى ذات الأغنية التى كانت تنشد ما جوقة الشعب وهى ترقص فى أعياد ديونيسوس ، والتى هى نواة هذا الفن التراجيدى الذى بلغ فى روايتنا هذه ما بلغه من الروعة . وهذه الإشارة تذكرنا بأن المأساة هى فى ذاتها عمل من أعمال الدين ونوع من عبادة الإله . ولو جاز لوحي الآلهة ألا يتساوى مع الحقيقة ، ولو قبل

ما يشير به الوحي بمثل هذا الازدراء لفقدت المسرحية اليونانية قيمتها ، ذلك أن المأساة اليونانية هي في أصلها ضرب من الطقوس والشعائر الدينية . لقد تلاشت الآن حادثة مقتل لاويوس في الظهارة الخلفية للمسرح . وظهر على السطح هذا الوحي الذي لا بد أن يتم كلفته . وما هو ذا رسول كورته يأتينا بالأخبار التي سوف تقابل بالترحيب . يقول الرسول لجوكاسته :
« أبناء سارة لبيتك ولزوجك أيتها المرأة » فتسأله جوكاسته « ماذا تعنى ؟
ومن أين أقبلت ؟ » .

فيرد عليها الرسول قائلاً : « أقبلت من كورته والنبا الذي أحله يمكن أن يسرك ويمكن أن يسؤك أيضا » . فتسأله جوكاسته :

« ما هذا النبا ؟ وما هو الأثر المزدوج الذي يمكن أن يحدثه ؟ . إن هذا الأثر هو موت بوليبيوس . إن الحزن الذي يتساوى مع الفرح سوف يأتي بعد ذلك ، أما الآن فإنه الفرح فقط . وتضيف هذه الأخبار التي جاء بها الرسول ، بعض ما يساعد على تكذيب الوحي ، وحي الآلهة وإنكاره . فإن والد أوديب قد مات ولن يستطيع أوديب بعد الآن أن يقتل أباه ، كما لم يستطع ابن لاويوس الطفل أن يقتل أباه ، وهنا تصرخ جوكاسته قائلة لاؤديب : « أين هو وحي الآلهة ؟ لا تحفل به بعد الآن » .

ويفرح أوديب بعض الفرح من صرخة جوكاسته هذه . ولكن فرحه لن يطول . إنها استطاعت أن تحمل عن كفيه بعض الثقل ولكن أمه ما تزال تعيش ، وقد وجب عليه أن يظل حريصا مشغفا من العودة إلى كورته إذا هو أراد أن يتجنب الزواج من أمه .

ولقد حاول كل من جوكاسته والرسول أن يبعدا عن خاطره هذا الخوف الأخير ، الأمر الذي جعل جوكاسته تنطق بتصريحها الخطير ، ذلك

التصريح الذى يحاول اقتلاع الخوف من النفس كما يحاول إهمال كل ما يت
بصلة إلى فكرة النظام وسيطرته على هذا الكون والغرض من قانون السيرة
واضطرابه بشكل منطقي في هذا العالم . فالمصادقة وحدها هي المسيطرة ويحسن
أن نقف في حسابنا للأشياء عند هذا الحد فنقول : « ماذا يجدي على الإنسان
أن يملأ نفسه ذغرا ؟ إنما المصادقة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون أن
يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له . والخير في أن يستسلم الإنسان للحظ
ما استطاع وأن يعيش فيه مغمض العينين ما أمكن . »

هذا التصريح اعتراف من جوكانته بعالم لا معنى له ، وترغب لأوديب
في أن يعترف هو الآخر بمثل هذا العالم ، ولكن كيف وأمه ما تزال تغيش ؟
إنه لابد أن يخاف . غير أن الشيء الذى أخفقت فيه جوكانته نجح فيه الرسول
نجح بماذا ... بتعطيم المعادلة التي انبثت عليها حياة أوديب ، وذلك عندما
جرى بينها هذا الحوار :

الرسول —

أتعلم أن خوفك لا أساس له

أوديب —

كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين ؟

الرسول —

لأن بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النسب

أوديب —

ماذا تقول ؟ لم يكن بوليبيوس أبي ؟

الرسول —

لم يكن أباك كما أنى أباك

أوديب —

وكيف يكون أبى مساويا لمن لا صلة بينى وبينه ؟

الرسول —

لأنه لم يلدك كما أن أبى لم يلدك

كان هذا هو مبالغ علم الكورتي ، فقد تسلم فيما مضى الطفل أوديب من أحد رعاة لا يوس ، . وهنا تبدأ المعادلتان اللتان كانتا منفصلتين تتحد الواحدة منهما بالآخرى . . تقول الجوقة : أظن أن الراعى الذى تبحث عنه ليس إلا هذا الرجل الذى أرسلت فعلا فى استدعائه . .

إنه الشاهد الوحيد الذى رأى مقتل لا يوس ، وقد استدعى لينى مأوديب عن قتل لا يوس . أهو رجل واحد أم جماعة ، غير أن هذا الراعى سوف يحمل معه أخباراً أخرى هامة . أنه سوف ينزع من فوق كتفى أوديب هذا الحمل الثقيل من الخوف الذى حمله معه منذ خروجه من دلف . لقد تحكمت الصدفة فى كل شيء وسيطرت على حياة أوديب منذ بدايتها ، فقد حملته يد راع ثم أرسلته إلى يد راع آخر ثم أعطاه هذا الأخير إلى بوليبيوس الذى كان عقيلا لا ولد له فرباه حتى صار وريثه الوحيد على العرش . ثم نقي نفسه من كورنته وجاء إلى ثيبة كما يجيء اللاجئ الذى لا وطن له . فيلقاه أبوالهول على أعتاب المدينة فيلقى عليه لغزة ثم يظهر فى النهاية بالمدينة ويبدد الملكة . وهذه الصدفة التى قادت حياته فى هذه المراحل هى ذات الصدفة التى ستكشف إليه الآن حقيقة شخصه . لقد صدقت جوكانته عندما ألحت عليه فى ألا يخاف .

غير أن جوكانته قد أدركت الحقيقة ، أدركت أن الوحي قد تحقق وأن نبوءة الآلهة قد اتفقت مع الحقيقة . وأن دعاء الجوقة للآلهة أن تحقق الوحي

قد استجيب . شعرت جوكانسته عند ذلك بالضياح ولكنها حاولت أن تنقذ
أوديب ، وأن تمنعه من الاسترسال في البحث عن حقيقته ، غير أن شيئاً لم يكن
ليستطيع أن يمنعه ، ثم كان وداعها إليه معبراً عن حزنها العميق ومنفصلاً عن
معرفة الحقيقة فقد أدركت ، غير أنها لم تستطع أن تضع المعادلة في الصورة
التي وضعها فيها تريسياس ، واكتفت أن تودعه بقولها : أيها الشقي هذا هو
الاسم الذي أستطيع أن أدعوك به ، فلم يكن يستطيع أن تدعوه زوجها فقد
عاد لها ذلك الطفل الذي أرسلته ليقتل على سفح الجبل ، ولم يكن قد جاوز
ثلاثة أيام من عمره ، عاد إليها الآن وهي لا تستطيع أن تخاطبه يا بني . ولم يكن
يستطيع أوديب في هذه اللحظات أن يصفى إلى جوكانسته فقد كان مشغولاً بالبحث
عن نفسه ، وكان ما يزال في قمة الثقة التي انحدرت من فوقها جوكانسته يقول :
« إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهي تستخدمني من مولدي الوضع ،
أما أنا فأرى نفسي ابن الحظوظ الخيرة ولا يغض من شأنى نسب منها يكن .
نعم هذه الحظوظ التي كبرت معي قد خفضتني حيناً ورفعتني حيناً آخر . هذا
هو نسي لا سبيل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدي ؟ » .

لم يعد إلى الحل غير لحظات قصار . فقد دخل الراعى المسرح . ويلبسه
أوديب قائلا : « إذا كان لي أن أتوسم رجلاً لم أره من قبل فإني أظن أن
هذا المقبل هو الراعى الذي نبحث عنه منذ زمن ، وإن شيخوخته التي بعد
العهد بها لتلائم شيخوخة هذا الرسول » . وبهذا الحوار ذى المغزى الواضح
ينحوض أوديب آخر مراحل استقصائه الحسابي ثم ترى الحركة في
الستين سطرًا التالية تتحدر في سرعة وحسم إلى آخر مراحل البرهان
الحسابي وتجري الأحداث في تابع آلي مستقلة من حدث إلى آخر حتى يلتقي
أوديب للملك بأوديب الذي كتبت عليه اللعنة ، وتتساوى المعرفة بالقديم

المتورمة . أو في كلمة أخرى تترد عظمة الإنسان إلى حدودها . ويصرخ أوديب قائلاً : لقد استبان كل شيء . . وتحققت نبؤة الوحي وعرف أوديب نفسه ووقع على الحقيقة المرة ، ولم يعد هو الذي يقيس الأشياء ، ويحسب حسابها ، بل أصبح هو الشيء الذي يقاس . لقد كان هو نفسه الجواب للمشكلة التي حاول أن يحلها ، ورأت الجوقة في أوديب نموذجاً للإنسان ، ففي تعرف أوديب على نفسه تعرف للإنسان على حقيقته . لقد قاسى الإنسان نفسه وكانت النتيجة أن ليس الإنسان مقياس كل شيء ووقفت الجوقة التي كانت ترفض العدد وما يتصل به من حساب ، وقفت لتعطينا في النهاية حساباً عن حاصل جمع هذه القصة فتقول : « أيتها الأجيال من الناس الذين سوف يموتون إنى أحصيت جميع ما في حياتكم فوجدت حصيلتها تعادل الصفر » .

وهكذا يتم سقوط الحاكم المطلق من عرشه ، وعندما يعود أوديب من قصره يكون قد فقأ عينيه ، وصار على حد تعبيره رجلاً منبرذا . إنه انقلاب مروع من شأنه أن يثير السؤال التقليدي الذي يسأله كل قارئ لأوديب : أيستحق هذا الرجل كل ما وقع عليه من العقاب ؟ وإلى أى حد هو مسئول عما اقترف من آثام ؟ أليست الأحداث التي وقعت له ، والتي يدفع الآن ثمنها باهظاً أحداثاً كتبت عليه وقدرت تقديراً ؟ كلا إنها أحداث اقترفت عن جهل ، ولم تكن مقدرة وإنما كانت فقط أحداثاً قد تبيها . لقد كانت إرادته حرة وكانت أفعاله نابعة من نفسه ، غير أن أفعاله قد اتفقت مع ما تنبأ به الوحي ، وحذت حذوه . والعلاقة التي بين النبؤة وبين أفعال أوديب ليست علاقة السبب بالمسبب إنها علاقة أوحى بها الصورة المجازية أو قل الاستعارية علاقة بين كائنين مستقلين تمام الاستقلال ، ثم تساوى كل منهما بالآخر .

ومع ذلك فما من أحد يمكن أن ينظر إلى أوديب بغير عطف ، ففي لحظة عظمتة عندما كان يقول : « أنا ابن الجدود ، كان رجلا في أقصى درجات عماء ولكنه كان في الوقت نفسه في أقصى درجات بطولته وشجاعته » . ولقد جاء كما تقول الجوقة لينظم مغزى أخلاقيا أو قل أنه مجرد مثال أو نموذج إيضاحي . وفي الحق إن أوديب هذا الكائن المستقل عن النبوءة كان أكثر الأشياء ملاءمة لهذا النموذج الإيضاحي .

غير أننا في النهاية لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب بدين كبير هذا هو ما كان يشعر به صوفوكليس نفسه ، وهذا هو الذي جعله يكتب في آخر سنى حياته روايته التي ردت فيها الآلهة الدين لأوديب ، وهي رواية « أوديب في كولونا » .

هذه الرواية تعالج موضوع الجزاء الذي سيناله أوديب آخر الأمر بعد تقيبه ، هو جزاء غريب حقاً . هذا الجزاء هو الموت ، ذلك أنه عند الموت وعند الموت تحسب سوف يصبح أوديب مساويا للآلهة وتلك العبارة التي وجهها كاهن زوس في أسلوب ساخر إلى أوديب في أول الرواية الأولى تراها تتحقق بحرفيتها عند موت أوديب ، فقد أصبح أوديب في أخريات أيامه شيئاً فوق مستوى البشر أو روحاً تعيش بعد موت صاحبها ويكون لها نشاطها وسلطانها . وأوحى الآلهة أن يكون قبره مكاناً مقدساً . وأن يتاح للمدينة التي يدفن في أرضها جثمانه أن تحقق نصراً عظيماً يبقى أثره خالداً . غير أن أوديب مع ذلك لم يصبح عظيماً في قبره فحسب بل لقد استطاع في آخر ساعات حياته أن يكتب صفات الألوهية التي سيتحول إليها : وقد رسمت الرواية الثانية « أوديب في كولونا » خطوط هذا التحول الذي صار إليه أوديب وانتقل فيه من البشرية إلى الألوهية وذلك بعد أن أصبح « مساويا للآلهة » . إننا لم نر الآلهة غير أننا عرفنا من الرواية الأولى

من يكونون . وقد أبانت هذه الرواية أن الآلهة يملكون المعرفة، المعرفة الكاملة التي كان أوديب يتصور أنه يملكها... غير أن جهالة قد تحققت ، ذلك أن المعرفة هي ما يميز الآلهة عن الإنسان . ولما كانت المعرفة من صفات الآلهة فلا بد أن تنسم أعمالهم بالثقة واليقين . إنهم يعملون بنفس العزيمة الحاسمة التي كانت إحدى خصائص أوديب ولكنها عنده قد وضعت في غير مكانها ، فإن الإله وحده هو الذي يتسم بالثقة لا الإنسان، ومن ثم يكون فعل الإله لا الإنسان عادلا . إنها العدالة التي تنهض على أساس من المعرفة الكاملة ، وهي لذلك عدالة دقيقة وصارمة ومن ثم فهي لا تترك مكانا للعفو وأن كانت تنسم بالغضب أحيانا . هذه العدالة المحققة الكاملة الغاضبة هي التي حاول أوديب اتباعها مع تريسياس وكريون ، غير أن عدالته في هذه الحالة كانت تنهض على أساس من جهل ومن ثم كانت ظلما . ولم تكن عدلا . وإذا عدنا إلى المعرفة واليقين والعدالة التي هي صفات الألوهية نجد أنها هي عين الصفات التي ظن أوديب أنه يمتلكها . وهذا الظن هو الذي جعله يصبح أحسن النماذج لعدم كفاية المعرفة واليقين والعدالة الإنسانية واتسامها بالعجز والقصور، بينما أوديب في الرواية الثانية أصبح مساويا للآلهة ، وأصبح يتسم بما يتسم به الآلهة من الصفات التي كان يظن يوما ما أنه يمتلكها، وبعبارة أخرى إن ما كان يدعيه لنفسه في الماضي قد أصبح في حوزته الآن . ولقد تحول أوديب إلى أكثر من رجل ، إن معرفته الآن معرفة حقة وإن رؤيته الآن رؤية صادقة . وقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنها هذه المرة عينان فيها بصيرة الآلهة . ويعتبر أوديب في كلتا الحالتين ، الحالة الأولى التي سقط فيها من عرشه ، وحالته الثانية التي ارتفع فيها إلى مصاف الآلهة ، يعتبر في كلتا الحالتين يخدم غرضا واحدا . فإن ارتداد صورة أوديب الشاب الواثق من نفسه إلى هذا الشيخ العجوز المتداعي لتؤكد نفس المغزى وتقرر

ذات الحقيقة التي تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والعدالة هو ما يميز الإله عن الإنسان .

ويتضح لك من عبارات أوديب الافتتاحية التي يبدأ بها كلامه في رواية « أوديب في كولونا » أنه كان قد تعلم الدرس جيدا يقول : « أن الآلام التي احتملتها ، والزمن الطويل الذي عشته قد علماني الإذعان والرضا » . وأوديب كإنسان لم يعد لديه شيء آخر يتعلمه ، فقد وصل بهذه الجملة الأخيرة إلى نهاية الطريق . وهذه المدينة المجاورة التي لا يستطيع أن يرى جدرانها هي مدينة أثينا التي شامت له الاقدار أن تكون جزاءه الأخير وأن يكون فيها مثواه وقبره . أحس أوديب منذ اللحظة التي وطئت فيها قدماء هذه الأرض أنه وطئ بقدميه أرضا مقدسة ، إنها أرض « الأومينيديس » وهي أرض موقوفة على آلهة الصفع ، وكان يعلم ما تعنيه هذه الأرض بالقياس إليه ، إنها الأرض التي وعد أبولون بها ، وهو لذلك لن يغادرها مهما حاولوا إبعاده عنها . ولقد جاءت جملة المعبرة عن ذلك قوية وصادرة عن روح أوديب الأول الواقف من من نفسه المتمكن من ذاته ، قال : « مهما تكن الظروف فلن أدع المكان الذي وصلت إليه » . وعندما يرفع أوديب صوته في جلال ، ويصلي لهذه الآلهة التي وطئت قدمه أرضها المقدسة تشعر بكلماته وهي تكاد تنبئك بالتحول الذي صار إليه أوديب ، التحول من الجسد إلى الروح ، يقول :

« هلم أيتها البنات الوادعات ، بنات أيريب ، أقبلن ، واقبل أنت أيضا أيتها المدينة التي اشتقت اسمها من اسم الآلهة بلاس ، مدينة أثينا أعظم المدن مجدا وأبعدها صوتا ، ارفقن بأوديب أشفقن على هذا الشيخ البائس ، فإن هذا الجسم الذي ترين لم يعد الجسم الذي كان لي منذ زمن بعيد » .

فأوديب الآن، إنسانا وجسما ، شيء يستحق الرحمة والشفقة، فقد غدا شيخنا

أعمى ، واهن القوى ، رث الثياب ، مهلبا . غير أن التحول إلى روح كان قد بدأ بالفعل . فهذا الغريب الذى التقى به أوديب أول ما التقى قد وأجبه بشيء من الشفقة ، بل قل بشيء من التفضل والتلطف ، وعندما دخلت الجوقة شعرت أول الأمر بالخوف ، إن منظره لينيف البصر ، وإن صوته ليتوذى السمع ، وعندما يتعرفون على شخصيته يتحول خوفهم إلى غضب ، ولكن أوديب يحاول تهدئة غضبهم بالدفاع عن ماضيه ، ويصف نفسه بالرجل الذى كان جاهلا ، والذى تحمل من الآلام أكثر مما فعل من الآثام ، أما الآن فهو لا يتألم بقدر ما يفعل ، إنه جاء ومعه المعركة والقوة : « جئت لأحمل إلى هذه المدينة ما ينقصها .. »

ولكنه مع ذلك لم يعلم كنه هذا النفع الذى يحمله إلى المدينة غير أن ابنته اسمين ، قد جاءت لتخبره به ، لتخبره بأن الالهة سترفعه الآن بعد أن وضعتة قديما ، ولتنبيهه أن قومه سوف يصبح مكانا يرد الهزيمة عن المدينة التى تؤويه ويحقق لها النصر . ولكى تخبره كذلك بأن ابنيه وكريون الذين نبذوه واحتقروه وأساؤا إليه يحتاجون إليه الآن جميعا ، ويريدونه . وسوف يأتون ليتوسلوا إليه أن يعينهم ، وهكذا يملك أوديب الآن أن يسيطر على المستقبل فباستطاعته أن يكافئ أصدقاءه ويعاقب أعداءه . وسيختار أن يكافئ أثينا ، وأن يعاقب كريون وولديه ولقد عبر عن اختياره هذا فى قدره لا تخرج عن حدود إمكانياته كإنسان فكافأته لاثينا مسألة تقع فى حدود إرادته وتصميمه ، وأما عقاب ولديه فى مسألة أعلى قليلا من من حدود سلطانه كإنسان ، ولذلك نراه يعبر عنها بلغة فيها الدعاء والتمنى يقول :

« ليت الالهة لا يخدمون جذوة ما يثور بينها من هذا الخلاف المهلك ، وليت أمر هذه المعركة التى يشرعان فيها الرياح دهنين بإرادتى . إذن لنزل عن العرش من يتغلبه ، ولما وصل إلى العرش من لم يصل لاثينا .. »

ثم يأتي ثيسوس ملك أثينا فيرحب بأوديب ويحتفى به اختفاء بالغ الكرم، ولكنه عندما علم أن ثيبة تريد أوديب ثانية وأنه رفض الذهاب إليها، لأمه ثيسوس قائلاً: «إنك لاحق، وإن الشقاء الذي أنت فيه لا يفيدك الغضب». وجاء جواب أوديب على ثيسوس غنياً شديد اللوم، بل هو جواب من يشعر أنه أكثر تفوقاً وأعلى مكانة: «لك أن تشير على بعد أن تسمع لي أما الآن فدعني وما أريد». ثم أخبر أوديب ثيسوس بأنه سوف يحمل إلى مدينة ثيبة النصر يوماً ما، وما كان يقع في خاطر ثيسوس، وهو السياسي الكبير أن أثينا يمكن أن تدخل في حرب مع ثيبة، ومع ذلك فإن ثقة ثيسوس بنفسه واعتقاده بعدم وقوع حرب بين بلده وبين ثيبة، ثقة في غير موضعها، فلم الإنسان مهما بلغ لا يصل إلى علم الآلهة، وليس من أحد يستطيع أن يتقن بما عساه أن يقع في مستقبل الأيام: «فالآلهة وحدهم هم الذين لا يعرفون الشينوخة ولا الموت، وكل شيء غير الآلهة يصرفه الدهر القوي كما يشاء، إن قوة الأرض لتفسد، وإن قوة الجسم لتفنى، وإن وفاة الناس ليزول، وإن الحياة والغدر ليقومان مقامه، وإن الريح الطيبة المواتية لا تهب دائماً بين الأصدقاء، بل تتغير بين الرجل والرجل، وبين المدينة والمدينة».

ما من أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل، فإن علم الإنسان جهل، وهذا هو الدرس الذي تعلمه أوديب من حياته، والذي يلقنه الآن لثيسوس بكل ما في عينيه الضريرتين من سلطان، وبما في اسمه المرعب من قوة، ومع ذلك فلم يعد أوديب يطبق هذه النصائح على نفسه، فهو الآن مكشوف الحجاب، يتنبأ بالمستقبل بالفعل، فقد أسلم إلى ثيسوس قوانين السلوك البشري، بعد أن رفض يده منها، ولم يعد أحد الذين يخضعون لهذه القوانين، بل على العكس صار أحد الذين يديرونها وينهضون على تهذيبها. وقد

يصل في أثناء تنبؤاته الواثقة من نفسها ، وادعائه للمعرفة الحقيقية ، إلى درجة من الغضب ، ولكنه ليس ذلك الغضب القديم ، غضب أوديب الحاكم الأول . وعندما يتكلم عن هزيمة ثيبة على الأرض التي انتهى إليها والتي سيكون فيها قبره ، ترى القاطنة قد اكتسبت نبلا روحيا يخرجها عن عالمنا الأرضي إلى عالم آخر اسمى :

وهناك يشرب جسمي الهامد البارد ، وقد ووري في أثناء التراب ، دمهم الحار الغزير ، إن كان زوس هو زوس ، وإن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقي . .

وهكذا نرى أن ما كان في الماضي أمنية ودعاء قد أصبح الآن تنبؤا وكهانة ، غير أن هذا التنبؤ ما زال يستند على ما جاء من أبولون (إن كان وحى أبولون هو وحى نبي حقيقي) ، فهو حتى الآن لا يتحدث عن المستقبل مستندا على اسمه وسلطانه فإن ذلك سيكون آخر مرحلة في حياته .

وعندما تأتي هذه المرحلة سيتكلم أوديب وجها لوجه مع من يشيرون بغضبه بكل عنف : فما هي ذى كلمات كريون المدعنة المتملقة تقابل بعاصفة من الغضب ، تفوق في حدتها العاصفة التي كان على أوديب أن يواجه بها كريون قديما أيام ثيبه . وهذه المقابلة الأخيرة بينة وبين كريون هي تكرار للمقابلة الأولى ، ففي كل منهما يقف كريون متهما ، ولكنه في هذه المرة متهم عن حق . فقد نفذ أوديب بثاقب بصره إلى قلب كريون ورأى ما فيه وعرفه على حقيقته . وقد استمر كريون في إجراءات تدل على صدق نظرة أوديب ، وعدالة حكمه على كريون ، فما هو يخطط أسمين بعد أن خطف انتيجون ويحاول إلقاء القبض على أديب نفسه ، ولم يكن يستطيع أوديب الأعزل أن ينجو من قبضته لولا دخول ثيسبيوس في تلك اللحظة . هذا الرجل الأعزل هو الذي سيتساوى بالآلهة ، وليس

أوديب صاحب الفخامة والسلطان ورجل القوة والعزم ، بل هو هذا الشيخ
الواهن الاعمى ، البالغ أقصى درجات الضعف الجسماني والذي لا يقوى على مجرد
الدفاع عن أنسر ما يلم به .

هذا الضعف الجسماني تقابله وثبة روحية عالية وقوية . وأوديب هذا الأخير
هو أوديب القادر على العدل ، الدقيق الحكم ، الكامل المعرفة ، الصادق الرؤية ،
وسوف يحقق الزمن سلطانه ، وما تنبأ به ودعا إليه : هزيمة ثيبة ، وموت ولديه
واقلاب كريون المروع . وكلمة واحدة قالها كريون لأوديب أوضحت كل
كل ما نشاهده من تغير . يقول كريون : « ألم يملك الزمن الحكمة بعد ؟ » .
فكريون هنا يتوقع أن يكون الزمن قد علم أوديب الذي عرفناه في المشاهد
الأولى من المسرحية ، قد علمه الإذعان والطاعة ، وأنه وجد أمامه أوديب يبدو
وكأنه ما يزال الحاكم المطلق الذي كان يخاف منه ويخشاه فيقولون : « إنك تؤذي
نفسك الآن كما كنت تؤذيها من قبل ، وتمهد السبيل لغضبك الذي كان دائما
مصدر هزيمتك » . فهو يرى أوديب العجوز هو بعينه أوديب الشاب . إنها قد
يكونان متساويين من زاوية واحدة ، ولكنها من زوايا أخرى يختلفان كما
يختلف الإنسان عن الإله .

وبالمشهد الذي يأتي بعد هذا تنتقل الرواية إلى الجانب الآخر من الدائرة ،
فترى رجلا يتقدم من أوديب ضارعا متوسلا ، فيكون آخر ما نراه لأوديب
شبهها بأول ما رأيناه له .

فهذا هو ابنه بولينيس يركع أمام والده متوسلا أن يعينه ويأخذ بيده ،
ويكرر الإبن نفس العبارات التي كان يكررها كاهن زوس في أول القصة
عندما جاء يضرع إلى أوديب في أن ينقذه وينقذ المدينة . غير أن حديث
الإبن كان حديثا ملؤه التناقض والكاذب والمداينة البغيضة ، فلم يسع أوديب

إزاء حقوق الابن وتوسلاته الزائفة إلا أن يزور عنه ويتهمه معطيا إياه الآلة؟
بطريقة خرجت عن أسلوب الإنسان العادي إلى أسلوب أشبه أن يكون صادرا
من الآلة أنفسهم ؛

« قتلوك بيد أخيك ولتقتل أخاك الذي تفاك . هذه لعنتي ، وإني لأدعو ذلك
الليل البغيض الذي يقيم دار الموتى أن يخطفك ويقرك في ظلامه المتصل . مثل
هذا الغضب هو غضب إلهي نابع من ثورة العدالة وليس غضبا إنسانيا . إنه
غضب القوانين الطبيعية لهذا الكون .

وكان يمكن لكريون أن يستمر في المحاجة والمقاومة لولا أنه رأى نفس أمام
هذا الحديث غير قادر على الاسترسال في الكلام . فليس ثمة ما يدعو إلى الشك
في أن هذه الكلمات التي نطق بها أوديب هي كلمات ذات سلطان علوي . وعندما
ناقش بولينيس الأمر مع أخيه وجد عندهما كلمة الحق ، قالت له انتيجون :
« أذهب إلى ثيبة وتحقق هذه النبوءات ؟ » .

هذا هو أوديب الذي طالما حارب ليكذب الوحي قد أصبح كلامه هو
نفسه وحيا . وبدأ ابنه الآن يسير في نفس الخطوات التي سار فيها أبوه من قبل
ويقول بولينيس قبل خروجه :

« إنها نبؤات مشومة ولن أحققها أو أعلنها وبهذه العبارة يردد بولينيس
ما كانت تقوله أمه لأوديب عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاهتمام بنبؤة
أبولون . ثم يقول بولينيس : « إن القوة جميعها في يد الآلة إن شاءت حولتها
يساراً » . قال هذه الكلمات وهو لا يعلم أن ما ينطق به أوديب هو نفسه ما تنطق
به الآلة .

ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديب فقد لبث طويلا ، وهذا السلطان
الذي منحه له الآلة أخيرا لا ينبغي أن يتم به إنسان . من أجل ذلك نهته

الصاعقة ذات الجناحين وناداه قصف الرعد وخطف البرق ، ثم استحثته الآلهة
قائلة : هلم يا أوديب ، ماذا تنتظر ؟ لقد آن أن تسلك طريقنا ، ولقد
لبثت وقتا طويلا ، . هذا التردد الذى تهم به الآلهة أوديب هو آخر غلالة
بقيت على جسده من إنسانيته ، وقد آن له الآن أن يخاطبها عن جسده . أما العالم
الذى سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة الحقة والرؤية الصافية ، والعمل النافذ
الفعال الذى لا يخالجه ظل من تردد أو تأخير . وضيق الجماعة الذى فى كلمة ماذا
نتظر ؟ الذى جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التى تنهى إليها القصة كلها
والتي تسوى آخر الأمر بين أوديب والآلهة وتجعله واحدا منهم ، فقد امتزجت
ذاته بذواتهم ، ثم انظر اليهم فى هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديب ينادونه
باسمه (أوديب) ، الاسم الذى لا يتضمن فى طياته الآلام التى عاناها فى حياته
فحسب وإنما يتضمن إلى جانب ذلك تلك المعرفة الإنسانية التى جعلت من
الإنسان سيدا على العالم ، هذه المعرفة لا ينبغي أن تجعله ينسى أبدا ، قدمه ،
التي هى جزء من اسمه والتي تذكره دائما بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته
الفعلية .

أوديب عند توفيق الحكيم

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية .. »

ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاعتراف من المنبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا . مطبوعا بطابع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو ...

كذلك يجب أن تفعل في التراجيديات اليونانية تتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم تنظر إليها بعدئذ بعيون عربية ، (١) .

هذا المبدأ الذي وضعه لنفسه توفيق الحكيم يشبه أن يكون تقريراً لمبدأ عام في كل إنتاج أدبي قائم على محاكاة القديم والتأثر بالثقافات الأجنبية التي تصل إلينا عن طريق الترجمة والنقل ، أو عن طريق مشاهدة الآثار الأدبية وقراءتها في لغتها الأصلية .

فن خطئ الرأي أن نغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقي محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى في عصورها المختلفة .

فليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم من انتشار الثقافات والحضارات ، فهى الشيء الوحيد الذى يهب نفسه للتاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذى تسلمه

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

الإنسانية إلى الشعوب جيلا بعد جيل منها اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وتترفع عن العصبية والعنصرية .

والأديب وإن احتاج إلى هذا التراث القديم اللازم لتطوره ونمائه فهو لا يحتاج أن يسلك نفس السبيل التي سلكها أسلافه من أبناء الأجيال السابقة ، كما لا يحتاج أن يكون تقليده تقليدا مباشرا ولا كانت أعماله غير جديرة بشيء .

والحسن التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر كما يقول إليوت T.S. Eliot الشاعر والناقد الانجليزي المعاصر ، فالكاتب وهو يكتب لا يحس بحيله فحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التي سبقتة ، وهذا الحسن التاريخي الذي يتضمن الاحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب تقليديا مجددا ، وهو الذي يجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

فتوفيق الحكيم صادق حين يدعونا إلى الاعتراف من الذنب نسيغه ونهضه وتمثله على أن نخرج له للناس مرة أخرى مضبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .

ولسنا وحدنا الذين اتخذنا من أساطير اليونان مادة للتأليف والشعر فقد سبقنا إلى ذلك شعراء وكاتب كثيرون .

وقد كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص ، السحر الناشئ من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذي يقضى على امرئ من قبل أن يولد ، يقضى عليه بأن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويبدل هذا المرء كل ما يستطيع من مجهود للتخلص من هذا القدر فلا يزيده هروبه هذا إلا اقترابا من المأساة ولا يملك إلا أن يرتكب هذين المنكرين

الفضيعين . فليس غريبا أن تمتلك هذه الاسطورة مشاعر الكثيرين من الكتاب من بينهم الشاعر الإنجليزي بيتس والشاعر الألماني هو فمانستال ومن الفرنسيين المعاصرين سان جورج جدي بوهيليه وجان كوكتو واندرية جيد .

من هؤلاء من لم يستطع أن يزيد شيئا على مأساة صوفوكليس ، ومنهم من حاول الجديد وكان جديدهم وإن بدا هزيلا ضئيلا بالقياس إلى صوفوكليس قادرا على إظهار قيم فنية جديدة تختلف باختلاف الاتجاهات النفسية لهؤلاء الكتاب ، كما تضمني على الاسطورة القديمة أفكارا أخرى حديثة .

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص في تناوله الأساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله يسماليون ، وله الملك أوديب ، وهو في كل هذه المحاولات كما يقول « الويس دي ماريناك » الذي كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج في ظاهر مبناء بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذي يقتضيه المعنى الجديد الذي يريد صبه في هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة (١) .

ولقد أطال توفيق الحكيم النظر في مأساة صوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد إبصر فيها نوعا من الصراع شيئا بهذا الصراع الذي نراه في مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذي يمثل فيما حدث بين ميثيلينا الذي عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوها الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينها وهو الحقيقة ، الحقيقة التي تفسد عليها الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميثيلينا كان خطيئا لجدها وعبثا حاول الحبان أن ينسب هذه الحقيقة .

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجدته عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى التى دفعت توفيق الحكيم على حد قوله إلى اختيار أوديب موضوعا لتجربته ، غير أن توفيق الحكيم قد وجد فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يدين به الكاتب . فتوفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المسدبر لاذى الإنسان تديرا سابقا دون مقتض أو جريرة ، ومن هنا لم يشأ توفيق الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء الممعة فى الجرى خلف الحقيقة ، فهو قد ترك كورنته باحثا عن أصله ومولده فجرته ورغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ولم يكن جرى أوديب خائف الحقيقة هو وحده الموجب للكارثة عند توفيق الحكيم فثمة سبب آخر ذلك أن أوديب عند توفيق الحكيم لم يكن هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، وإنما أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى لعبه الداهية تريسياس ، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية ، قصة الحيوان الخرافى ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألامبيبه ، وقد قبل أوديب هذه الأكاذيب التى لفقها تريسياس فكان عايب ، أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى أوقعه تريسياس فى حبالها ، وهنا يخلع توفيق الحكيم على أوديب تلك الهالة الأسطورية التى كانت له ويجعله إنسانا عاديا مثل سائر الناس وإن يصل إلى البطولة إلا بمسلكه

الآخير وموقفه أمام الكارثة ، فى هذه اللحظة التى ينزل فيها بنفسه أفعطع العقاب
يسترد أوديب عظمتة المسلوبة .

هذه النظرة الخاصة أملت على توفيق الحكيم طريقته فى رسم الشخصيات
وعرض القصة ، وقد اضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان والأيدأ كما
بدأ صر فوكليس بمجموع الشعب الجائية أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها
بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الرباء المهلك المنتشر فى المدينة ، ولكن
توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم للأحداث بتلخيص ماجرى لأوديب
قبل بدء المأساة مع رغبته فى إظهار جو الأسرة وتأثيره فى حياة أوديب، فتجرى
أحداث الفصل الأول داخل القصر، لأن جو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن
يجمل خارج البيت، مضحيا من أجل ذلك بوحدة الزمان والمكان ، مستغنيا عن
التقليد القديم الذى كان يتطلب الخروج بالحركة المسرحية من داخل المنازل إلى
خارجها وعلى الخصوص فى الأحداث الهامة . فيرفع الستار عن الملك أوديب
مستندا إلى عمود من أعمدة البهو فى قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة من خلال
شرفة رحبية ، وتظهر الملكة جوكاسته بين صئارها الأربعة بينما تهس أنتيجونة
وهى الكبرى .

أنتيجونة (هامة وهى تتأمل أوديب) -

أماء ! ... ما باله يرسل البصر هكذا إلى المدينة ؟

جوكاسته -

إذهبي إليه أنت يا أنتيجونة ، وسرى عنه ... فهو يصغى إليك دائما .

أنتيجونة (تتجه إليه بهدوء) -

أبتاه ! ... فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب (يلتفت إليها) -

أنت يا أنتيجونة ؟ . (يرى الملكة وبقية الأبناء) وأنت يا جوكاسته ؟

كلكم ها هنا ... حولى . ما الذى جاء بكم الآن ؟ ...

جوكاسته —

هذا الهم الجاثم على صدرك يا أوديب ! . لا تقل لنا إنه الطاعون الذى نزل
بالمدينة فانت لا تملك لدفعه شيئا ، ولقد فعلت ما استطعت
وأسرعت فى طلب تريسياس ، ليشير عليك بما يوحى إليه اطلأعه على علوم
البشر وأسرار الغيب فم إذن هذا الإطراق الطويل ؟

أوديب —

محنة طيبة ! . تلك المدينة التى وضعت مصيرها فى يدي .

جوكاسته —

كلا يا أوديب . ليست محنة المدينة وحدها إني أعرفك كما أعرف
نفسى هنالك علة أخرى . فى نفسك انقباض أطالع أثره فى عينيك ...

أوديب —

انقباض لا أدرى له علة أكان شرا مستطيرا يربص بى

جوكاسته —

لا تقل ذلك إنما هى آلام الناس قد انعكس طيفها على نفسك الصافية
نحن أسرتك يا أوديب ، علينا الآن واجب التسمية عنك هلبوا
يا أولادنا التفوا حول أيكم ، وبددوا عن رأسه وقلبه هذه السحب
القائمة !

أنتيجونة —

أبتاه ! أسألك شيئا لا تردنى عنه ... قص علينا قصة ذلك الوحش
الذى قتله فيما مضى

أوديب —

أغلب ظنى يا جوكاستا أنك أنت الموحية إلى أولادنا ، أن يسألونى ذلك

دائماً . لقد سمعوا تلك الحكاية منى كثيرا ...

جوكاستا -

ولم تضيق بذلك يا أوديب ؟ إنها على كل حال صفحة من حياتك يجدر بأولادنا أن يلموا بها كل الإلام إن كل أب بطل فى نظر أبنائه فكيف بك وأنت البطل الحقيقى فى نظر طيبة كلها . ومع ذلك فكن على ثقة أن أولادنا هم الذين يتوقون إلى سماعها منك فى كل حين أنظر إلى عيونهم المتطلعة ، وإلى أنفاسهم المعلقة !

- أنتيجونة -

أجل يا أبى قص علينا كيف انتصرت على الوحش ! ...

- أوديب -

تريدنى ذلك حقاً يا أنتيجونة ؟ . أو لم نسأى منها بعد ؟ وأختك وأخوك ؟ .

أنتيجونة (تهز رأسها نافية وكذلك الجميع) -

لن نسأى أبدا .

(أوديب) يتخذ مقعدا وأولاده حوله) -

إذن فاسمعوا كان ذلك منذ عشرين عاما

- جوكاستا (وهى تجلس قربه) -

منذ سبعة عشر عاما فيما أذكر .

- أوديب -

نعم أصبت حدث فى ذلك اليوم أنى دنوت من أسوار

طيبة

- أنتيجونة -

من البداية يا أبتاه ! قص علينا من البداية ..

أوديب -

ليس لهذا صلة بحادث الوحش . ومع ذلك فليكن ما تريدون .
أنتم تعلمون أنى نشأت مثلكم فى قصر ملكى ووجدت مثلكم المحب
والعطف فى أحضان أب كريم هو الملك « بوليب » ، وأم زؤوم هى الملكة
« موروب » ، لقد ربيانى وهذبانى ، كما يربى ويهذب أبناء الملوك
إلى أن صرت شابا جلدا قويا ذكيا أحذق الفروسية ، وأهم بالمعرفة
أجل يا أنتيجونة ١١ كان لى بريق عينيك ، كنت محبا للبحث عن
حقائق الأشياء فى ذات مساء علمت من شيخ بالقصر ،
أطلق لسانه الخمر ، أنى لست أبنا للملك والمالكة ، فيها لم يتجبا قط الولد
..... وإنما أنا لقيط تبنيا منذ تلك الساعة لم يهدأ لى قرار ، ولم
أقعد عن التفكير لحظة فى حقيقة منبئى فغادرت تلك البلاد ، وهمت
على وجهى ، باحشا عن حقيقتى حتى انتهى بى المطاف إلى أسوار
طيبة

أنتيجونة -

وهنا لقيت الوحش

أوديب -

نعم يا ابنتى وكان وحشا مهولا أسدا

جوكاسته -

له وجه امرأة

أنتيجونة -

وله أجنحة نسر إنك تنسى دائما يا أبى أن تحدثنا عن أجنحته

أوديب -

نعم نعم كانت له أجنحة كأجنحة النسر . وقد خرج على
من الغاب

أنتيجونة -

سائر أم طائر ؟

أوديب -

سائر كالطائر وفتح فيه

أنتيجونة -

وطرح عليك اللغز

أوديب -

نعم قبل أن يأكلنى طرح على لغزا ذلك اللغز الذى قيل
إنه كان يطرحه على كل من لقيه من أهل طيبة

جوكاسته -

وكلهم عجزوا عن حله فكان يفتك بهم عندئذ ويقتلهم لساعتهم
حتى أهلك عددا كبيرا من أهل المدينة أجل يا أوديب لقد لبث أهل
طيبة زمنا يتحاشون التخلف خارج الأسوار إلى مغيب الشمس ، خوفا
من لقاء الوحش لقد سموه « أبا الهول » ، فلقد ألقى الرعب فى قلوب
الناس طويلا وكان زوجى الملك « لايرس » ، قد مات منذ قليل .
وتركنى فى عنفوان العمر ، وحيدة ، أعيش فى برد هذا القصر
أرتجف فرقا بما يشاع فى المدينة عن أبى الهول وضحاياه كان أخى
« كريون » ، فى ذلك الوقت هو الوصى على العرش فلم يقو على دفع

الكارثة وهاج الشعب طالبا الحماية من ذلك الخطر ، ثم لم يلبث أن أعلن رغبته في أن يمنح عرش المدينة لمن يتقدها من الوحش
أوديب -

ليس للعرش وحده يا جوكاسته كانت هنالك مكافأة أخرى أثمن منه هي يد الملكة الأرملة هذا كله كنت أجهله عندما لقيت الوحش لو أنى عرفت ذلك الجزاء الجميل الذى كان ينتظرني ، ترى ماذا كنت أصنع ؟ ربما كان قوادى اضطرر ، وبدي ارتجفت ولم أظفر بالنصر !

انتيحرونه

وكيف مات الوحش ؟ ...

جركاسته

عندما حل أبوك اللغز ، الذى لم يستطع أحد حله ، اغتاض أبوالهول وألقى بنفسه في البحر كنت أنا وقتئذ في قصرى هاهنا أتلقى أحاديث الناس عن ذلك اللغز ، الذى يطرحه الوحش على ضحاياهم ولا أدري ما هو ؟ فإنا من أحد عاد إلينا حيا قبل أيكم ، ليخبرنا به ولست أكم عنك الآن يا أوديب لقد كنت يومئذ أطرح على نفسى أنا أيضا سؤالا بل لغزا : ترى من هو الظافر ؟ وهل سأجبه ؟ ... فطالما صحت من أعماق نفسى في سكون الليل : من الظافر لا بالوحش بل بقلبي قلبي الذى لم يكن قد عرف الحب رغم زواحي المبكر بالملك الطيب دلايوس .. لكن عندما رأيتك يا أوديب وأحبتك أدركت أن لغزى هو الآخر قد حل !

وهكذا يدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر الملك حيث يجد أنفسنا أمام أسرة ديب تلك الأسرة التي خدعتها أكلوبة تريسياس، فهم يخلعون على الملك عظمة أكلوبة فقد استهوتهم هذه الأسطورة التي روج لها تريسياس ووجدت في خيال اس مجالا للإمتاع، وعلى الأخص عند أنتيجون ابنة أوديب التي لم تكن تعمل مع هذه القصة البديعة التي كانت سببا في اعتقال أبيها على عرش ثيبة والتي أحاطت بهذه الحالة القوية من البطولة، وأوديب مضطرب وقد تورط في هذه الأكلوبة أن يستمر في تقريرها في أذهان الناس وفي أذهان أسرته. ولقد أوقفنا توفيق الحكيم على العاطفة التي تولد بين أوديب وأسرته ومدى التعاق الذي رأيناه في عيون أنتيجون وفي حديثها نلسه في شغف جوكاسته بزوجها وإعجابها ببطولته ارتياحا لزواجها به ذلك الزواج الذي تم عن حب لا عن صدقة. ولا يخفى علينا السبب الذي من أجله أدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر أوديبوس مخالفا لذلك ما جرت عليه عادة المؤلفين للمسرح اليوناني القديم من إخراج الحركة إلى ليادين العامة. والسبب هو أنه يريد أن يخفف على المشاهدين صعوبة تتبع أحداث القصة التي لها جذور ترجع إلى مولد أوديبوس ونشأته الأولى، هذه الصعوبة التي تحتاج من المشاهدين لمأساة صوفوكليس إلى يقظة وتبعية، فأراد توفيق الحكيم بهذا المشهد الأول أن يخلص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. والسبب الآخر الذي من أجله خرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان في هذا المشهد هو أنه أراد أن يهد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته بوجه خاص، هذا الضعف الذي سببه له يقف فيما بعد أمام الكارثة موقف المتردد، فإن تبه لجوكاسته سوف يشفق على كيان أسرته أن تهدمه الحقيقة التي اكتشفها آخر الأمر.

هذه الأسباب هي التي جعلت توفيق الحكيم يستغنى عن مشهد الشعب الجاثم في ضراعة أمام الملك، المشهد الذي بدأ به صوفوكليس

روايته حيث يوقفنا من أول لحظة أمام المدينة وهي تفقد أبناءها بغير حساب ،
وحيث الرباء المهلك يثير أفواج الشعب فتسدفق إلى قصر الملك تفرع إليه أن
يدراً عنها المحنة .

هذا كله قد تأخر ظهوره عند توفيق الحكيم حتى ينتهي من عرض التمهيد
الذي أراد أن يبرز من خلاله جو الأسرة ، والعاطفة التي تولف بينها . وما إن
ينتهي من هذا التمهيد حتى تسمع أصوات الشعب من خارج القصر ، ويكتفى
الحكيم في هذا المنظر بالمتغيرات الخارجية ، فلا يستطيع النظارة أن يروا منظر
الشعب الجاثم أمام قصر الملك ، وإنما يحدتهم الملك أول الأمر من شرفته ثم
ينيب الشعب عنه كبير الكهنة فيدخل إلى القصر ليعلم إلى أوديب أن شعبه
يتساقط من حوله كما يتساقط الورق عن الشجر ، ويختلف الحوار هنا عن الحوار
عند سوفوكليس فبينما كان الكاهن عند سوفوكليس يضرع إلى أوديب في عبارات
يشيع فيها الاحترام والتقديس ويظهر فيها اعتراف الكاهن بمكانة أوديب
وعظمته نرى أن حديث الكاهن عند توفيق الحكيم لا يشيع ثقة ولا اطماناً
ولأنما هو أقرب إلى التأنيب منه إلى الدعاء وذلك لما كان يعرفه الكاهن عن
أوديب من عدم إيمانه بوحى الآلهة . فوحى الآلهة عنده موضوع لحص وتقيب .
وهنا يظهر أوديب غير متمتع بثقة الشعب كما يبدو ، غير متحمس لاستشارة
الآلهة ، ليس هو الذي يرسل كريون إلى أبولون ليحمل إليه وحى الآلهة ، وإنما
يرسل الشعب كريون ، ذلك الرجل الذي لا يجادل في الحقيقة ولا يمارى في
الواقع والذي يتمتع بثقة الشعب ... ولكن أوديب برغم عدم إيمانه بوحى
الآلهة وعدم تمتعه بثقة الشعب يعد الكاهن أنه لن يحجم عن تنقيذ فكرة قدوم
تريسياس فقد كان أول من فكر أوديب في استشارته ولا تمضي لحظات حتى
يعلم الشعب قدوم تريسياس .

أوديب (ملفتا إلى الشقة) -

صه ا . . . ما هذا الضجيج ؟

الشعب (فى الخارج يصيح) -

أيها الملك أوديب ا أيها الملك أوديب ا

صوت (فى الخارج بين الشعب) -

هذا تريسياس قد أقبل استشره فإنه يوحى إليه .
(يدخل تريسياس الضرير يقوده غلام)

تريسياس -

بعثت فى طلبى يا أوديب ؟

: أوديب -

نعم .

تريسياس (وهو يترك يد الغلام ويشير إليه بالخروج) -

هل نحن وحدنا ؟

جوكاسته (تقود أولادها وتخرج مـ)

أوديب (وقد رأى البهو يخلو) -

نحن الآن وحدنا .

تريسياس -

أعرف لماذا دعوتى . . . وما بى حاجة إلى وحى السماء لأقرأ ما فى نفسك

..... الشعب يطالبك يا قناذه وليس علاج الطاعون هو وحده
الذي يثير همك ولكنه الخطر القائم حوالك السكينة لا يحبون
تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأنسون بمثل ذكريون ، والظروف
في طيبة اليوم تماثل الظروف التي قزت فيها بالملك ظروف تلائم
الانقلاب لأن كل محنة تزلزل سواد الشعب ، إنما تزلزل في عين
الوقت قوائم العرش !

أوديب —

وهل تظن كريون يستطيع أن يقضى على الطاعون ، كما استطعت أنا أن
أقضى على الوحش ؟ !

تريسياس —

من يدري ؟ . إن كريون ذهب يلتبس الوحي ، وعما قليل يعود بما يصدر
إليه من أمر ! ! !

أوديب —

وأنت يا تريسياس ؟ . يا من يؤمن الشعب بأنك ملم بعلوم البشر محيط
بغيوب السماء ... أما من علاج لديك ، يزيل هذه المحنة التي نزلت بالناس ؟
تريسياس —

لقد تقدمت بي السن ... ولأنه لي جمل بي الآن أن أراقب ما يجري من بعيد ..
إمض وحدك في طريقك يا أوديب !

أوديب —

تريد أن تتخلي عني الآن ، وأنت ترى الخطر المقبل على ، وتعرف الظروف
التي ستعصف بملكى ! ؟

تريسياس —

لك يا أوديب إرادة ، وفى يدك قوة ، وفى عينيك نور ، ماذا تبغى
من هرم مثلى ، واهن القوى ، كيف البصر ؟

أوديب —

أدرك ما وراء كلامك إني أعرفك يا تريسياس مثلك لا
ينفض. يده بما حوله إلا لامر ...

تريسياس —

سأنفض يدى هذه المرة لأرى ما يحدث !

أوديب —

لترانى أسقط ، كما رأيتنى أرتفع .

تريسياس —

إنها لمعة كبرى أن أرى ماذا يجرى ، عندما أدع الأمور فى يد القدر ...

أوديب —

لن تنأ بهذه المتعة يا تريسياس ! . فإنى أعرف كيف أفسد عليك غرضك
أنك تحسب زمام عرشى فى يدك ... ولكن قناعك فى يدى . أمزقة أمام
الناس ، وأكشف عن وجهك ، عندما أشاء .

تريسياس —

مهلا يا أوديب ! ... لا تدع الغضب يذهب بصوابك ! ...

أوديب -

كن على ثقة أنى لن أتبع لك الهوى ، بل إنى لقدير على أن أجعل الناس يلهون بك ا ..

تريسياس -

ماذا تستطيع أن تقول الناس ؟

أوديب -

كل شيء يا تريسياس ، كل شيء ... فأنا لا أخشى الحقيقة . بل أنى لا تنظر اليوم الذى أطرح فيه عن كاهلى ، تلك الا كذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما ...

تريسياس -

لا تكن مجنوناً ا

أوديب -

قد أجن فى لحظة وأفتح أبواب هذا القصر ، وأخرج إلى الشعب صائحاً : اسمعوا يا أبناء طيبة ... اسمعوا قصة رجل أعمى ، أراد أن يهزأ بكم ... وقصة رجل حسن النية سليم الطوية ، اشترك معه فى الملهاة ا ... إنى لست بطلا ... ولم ألق وحشاً ... له جسم أسد ، وجناح نسر ، ووجه امرأة يطرح ألغازاً ... هذا خيالكم الساذج ، أجب تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوم ... ولكن الذى لقيت حقاً هو أسد عادى ... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أنا أن أقتله بهراوتى ، وأن ألقى جثته فى البحر ... وأن أخلصكم منه ... غير أن تريسياس ، هذا الضرب البارع ، أوحى إليكم من تلقاء نفسه لا من لدن الآلهة ،

أن تنصروا ذلك البطل ملكا عليكم ... لأنه يومئذ كان يريد لكم كريون ملكا ...
نعم ، هو الذى أراد ذلك ودبره وهو الذى علمنى حل تلك الاحجية ، عن
الحيوان الذى يحب على يدين وقدمين ..

تريسياس —

صه . صه ا ... اخفض صوتك ا .

أوديب —

وهو الذى أوحى قديما إلى « لايرس » بقتل ابنه فى المهد موهما إياه ...
بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه .. لأن تريسياس ، هذا
الاعمى الخطر ، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى
.. لقد أراد أن يكون العرش لرجل غريب فتم له الأمر الذى أراد ...

تريسياس —

قلت لك : اخفض من صوتك يا أوديب ...

أوديب —

أجل هذا هو تريسياس ... الذى يلتقى فى روعكم أنه يقرأ صفحات الغيب ويسمع
أصوات السماء ، وهو لا يسمع فى حقيقة الأمر ، إلا صوت إرداته ، ولا يطالع
سطور حسابه وتديره ، لقد شاء ، وهو غفور أن يذير مجرى الأمور ويبدل
فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحدى إرادة السماء ، التى أخرجت من
صلب « لايرس » ، خائفة ، ليقيم بيده الآدمية على العرش شخصا ، هو وليد
رأسه ، وصنيعة فكره ...

تريسياس -

هدى من روعك يا أوديب ! ... فما يطفى مصباح العقل غير عواصف
النفس ! ...

أوديب -

أعرفت الآن ما فى يدى أن أصنع بك ؟

تريسياس -

وبنفسك !

أوديب -

لست أخاف على نفسى من الحقيقة ... ولو طوحت بى من فوق
العرش إنك تعرف أن الملك ليس بىقى ... لقد كنت فى دكورنت ،
مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان دبوليب ، الطيب ودميروب ،
الرحيمة وما كان لهما من مطعم إلا أن يقتعا الناس أنى ابنيهما ، وأن يجلسانى
على عرشهما ... ولكنى هربت من ذلك الملك ... باحشا عن حقيقة
أصلى ... لقد هربت من دكورنت ، لأنى لم أطق الحياة فى أكذوبة ...
وجئت هنا ... فإذا بى أعيش فى أكذوبة أضخم ! ...

تريسياس -

لعل الأكذوبة هى الجو الطيعى لحياتك !

أوديب -

وحياتك أنت أيضا يا تريسياس !

تريسياس —

وحياتى أنا أيضاً وحياة كل بشر ... لا تس أنك بطل هذه
المدينة ... لأن طيبة فى حاجة إلى بطل وهى التى آمنت بأسطورة
أبى الهول فحذار أن تفجع الشعب فى عقيدته ! ...

أوديب —

ما من شىء يرغمنى على الصمت إلا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى
إيمانهم بيطولتى ... ولا شىء يؤمنى إلا اضطرارى إلى هذا الكذب
الطويل عليهم ... إنى لا تحامل على نفسى ، حتى لا أصبح بهم وهم يـوون
أمامى قصة أبى الهول :

« لا تصدقوا هذا الهراء ! إن الحقيقة يا أولادى هى »

تريسياس —

حذار يا أوديب . حذار ... ما أشد خوفى أن تعبت أصابعك الطائشة
بقناع « الحقيقة » ... وأن تدنوا نأملك المرتجفة من وجهها وعينيها ...
لقد هربت من « كورنت » ، هائما خلفها ، ولكنها أفلتت منك ... ولقد
جئت طيبة تعلن أنك مجرد عن الأصل والنسب ، لتكشف للناس عنها ...
فابتعدت هى عنك ، دعك يا أوديب من « الحقيقة » ... لا تتحداها ...

أوديب —

ولماذا تتحدى أنت السماء يا تريسياس ؟ أتراك أصلب منى عودا ،
وأمضى عزما ، وأحد بصرا ؟ ...

تريسياس —

لست أحد منك بصرا يا أوديب ... فأنا لا أرى شيئا ... ولا أبصر

فى الوجود إلهة إلا إرادتنا . لقد أردت فكنت أنا الإله ... ولقد أرغمت طيبة
حقاً على أن تقبل الملك الذى أردت أنا لها ... فكان لى ما أردت كما
ترى

أوديب (بنبرة تهكم)

اخفض صوتك يا تريسياس .

تريسياس -

لا تسخر منى ! ولا تحسبن ، لو صح عزمك على تنفيذ وعيدك
أنى عاجز عن مواجهة الناس ! افتح أبرابك إذا شئت واخرج إلى
شعبك ، وارفع عقيرتك فيه بما تشاء ... عندئذ تعلم ما سيقول تريسياس ! ..

أوديب -

ماذا ستقول ؟

تريسياس

سأصبح بعل فى : د أيها الشعب ! إنى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع
فيه ... ولكن لرأى أو من به : هو أن تكون لكم إرادة ... ما من حقد كان
بنى وبين د لا يوس ، و ما من ضخين كان بينى وبين د كريون ، إنما أردت
أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة ... لأجلكم أتم تختارون لكم
ملكا ، من عرض الطريق مجردا من الحسب والنسب ولا سند له إلا خدمته لكم ،
ولا لقب له إلا بطولته فيكم ... ذلك أنه لا توجد ، فى أرضكم ، ولا ينبغى أن
توجد إلا إرادتكم أتم !

أوديب -

أو إرادتك ! ... أيها الضرير البارع ! إنك تعلم أن الشعب لا يريجه

أن تكون له إرادة ... وهو يوم يراها في يده ، يسرع فيعطيا ليطل من
نسج أساطيره ... أو لاله مدثر بنهام أحلامه ... كأنها هو يضيق بحملها ، ولا
يقوى على الاحتفاظ بها ، ويورد التخلص منها وطرح عبثها ... ولكنك
رجل أعماه الضرور ... لاتسعي حقاً إلى مجد ظاهر ... غير أنك تريد أن
تكون أنت منبع الأحفاد ومصدر الانقلابات ، ومحرك القوى التي تغير
وتبدل في مصائر الناس وعناصر الأشياء ... إنى لا أرى فيك هذا التناول
المستتر ، وأقرأ في نفسك هذا الصاف الخفي .

تريسياس —

من حق أن أتبه قليلاً يا أوديب ... فانت لا تنكر أنى قد نجحت ... وما أنت
على هذا العرش إلا آية من آيات إرادتى ...

أوديب —

سمعت سماع ذلك منك لقد دعوتك لاصغى إلى رأيك في هذه المحنة ،
لا لاصغى إلى أنبيؤك فخارك ... إن موقفك منى اليوم لا أتبينه هل
أنت معى ؟ هل تقابلت ضدى ؟ . لست أرى على أى أساس الآن قد أقمت
إرادتك

تريسياس

ذلك ما سوف تلمو في حيته يا أوديب.

أوديب —

متى ؟

تريسياس —

عندما يأتي كريون بذلك الوحي من مجد « دلف » من حسن
الرأى أن أعرف شيئاً عن إرادة السماء قبل أن أشرع في تكوين إرادتي

أوديب —

أفي مقدورى أن أعتد على مؤازرتك لي يا تريسياس —

تريسياس —

إنه لمن الحق يا أوديب أن تخشى من جانبي أمرا .

أوديب —

نتظر إذن ما يأتي به كريون .

تريسياس —

دعني الآن أذهب إلى أن يحىء آوان العمل ولن أقول لك
الساعة إلا هذه : « واجه مصيرك يا أديب ولا تخف فأنا معك .

أوديب —

أواثق أنت يا تريسياس ؟

تريسياس —

أين غلامي الذي يقودني ؟

أوديب (كالمخاطب لنفسه)

مصري ١٢ . ما هو مصري ؟

(يتجه أوديب إلى الباب ويفتحه
ويدخله الغلام فيقود تريسياس إلى
الخارج. أما أوديب فيبقى وحده،
ويسند رأسه إلى عمود مطرقاً)
هذه هي شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم شخصية رجل غلبت عليه
إرادته العمياء التي تفرض نفسها فتدخل لتحول الأمور عن مجراها الطبيعي ،
متخذة لذلك وسائل غير مشروعة من الدهاء والسياسة واستغلال سذاجة الناس
وليمانهم بكهانة الكهان وميل العوام إلى تصديق الخرافة . والتقى هذا السياسي
المخاتل بأوديب الفتى الساذج ، فكان وسيلة في تحقيق أحلامه الشريرة وتورط
وقبل الأكلوبة وأصبح شريكا لتريسياس .
وهكذا يترأى لنا أوديب حتى الآن إنساناً ضعيفاً قد زاح منه هذا المجد
الأسطوري الذي خلعه عليه صوفوكليس وأصبح بشراً عادياً يتورط فيما يتورط
فيه بسطاء الناس ويقع في الشباك التي نصبها له تريسياس .
هذا التصرف الخطير الذي أجراه توفيق الحكيم على شخصية أوديب خلق
لنا صراعاً من نوع جديد، فلم يعد الأمر موضوع القدر الذي ينزل على امرئ من
قبل ولادته ، القدر المحتوم الذي لا مرد له ، القدر الذي يقع على ضحية بريئة
لا ذنب لها ولا جريرة ، وإنما أصبح الأمر عند توفيق الحكيم موضوع الصراع
بين إرادة الإله وبين إرادة الإنسان العمياء الخاطئة .
إن أوديب عند توفيق الحكيم إنسان تورط في الخطأ بقوله الدور الذي
أراد له العراف تريسياس ، فكان مشرلاً عما يمر به هذا الإنسان من محن .

فتوفيق الحكيم يرى في القدر مقدارا من الجبر ومقدارا من الحرية يسيطران على تصرفات الأحياء ، ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون ، وهذا يستلزم أيضا نوعا من العقاب ... ليس في إخلال النتائج وحدها ... بل في إعادة الخلل إلى النظام ورد التمرد إلى موضعه . رأى توفيق الحكيم روح الاسلام التي يدين بها تتمشى مع هذه النظرة لذلك كان لابد له أن يخضع قصة أوديب لهذا التفكير .

ولقد استدعى هذا التفكير من توفيق الحكيم أن يؤخر انشغال أوديب بالحادثة الرئيسية حتى يثبت في الأذهان صورة هذه الشخصية الجديدة التي خلعت عليه والتي تتألف من إنسان ضعيف أمام أسرته من ناحية ، وأمام أكلذوبة تريسياس من ناحية أخرى ، فبينما يواجهنا وباء المدينة ووحى أبولون من أول وهلة عند صوفوكليس ، نجد أن وحى أبولون الذي يحمله كريون يتأخر عند توفيق الحكيم إلى ما بعد هذه المشاهد التي ظهرت لنا فيها أسرة أوديب ومؤامرة تريسياس . وهنا يشعر المتابع للقصة بشيء من الانفصال انفصال الفكرة عن الحركة ، الأمر الذي لم يكن له وجود على الإطلاق في قصة صوفوكليس ، تلك التي لم يسيطر فيها التفكير على الحوار ، ولم يحتج فيها المؤلف إلى مقدمة تنفصل فيها الفكرة عن الحركة الدرامية التي تؤلف عند صوفوكليس وحدة وثيقة من بداية الكلام إلى نهايته .

لم يستطع توفيق الحكيم أن يجعل أفكاره الجديدة تخرج من مواقف القصة نفسها ومن أعطاف الأحداث الجارية واضطر أن يمهلنا بعض الوقت ريثما يقص علينا ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وريثما يكشف لنا عن مؤامرة تريسياس ولعلنا نلاحظ أن المشهد الذي كان بين أوديب وتريسياس لم يكن تقصيا عن أسباب الوباء المهلك بقدر ما كان تقريرا للأكلذوبة التي حاكها تريسياس ، وتورط فيها أوديب مما جعل اهتمام أوديب بالآخطار الدامية

التي أحدثت بالمدينة والتي جعلت الشعب يهز هذا عنيقا ، اهتماما يبدو ضعيفا .
ويحتاج توفيق الحكيم بعد خروج تريسياس أن يذكرنا بهذا الوباء الذي كنا
قد نسيناه ، وأن يعود فيبث في نفس أوديب بالقلق الذي كان ينبغي أن يكون
مستمرا منذ البداية، ذلك القلق الذي ظهرت بوادره في أول القصة ثم اختفى وراء
هذا التمديد ثم كان عليه أن يظهر من جديد بعد خروج تريسياس .

وكان لابد لتوفيق الحكيم أن يعتمد على كاهن زوس باعتباره الممثل للشعب
والمدافع عن وحى الآلهة والساخط على أوديب لتحديه لكلمة الآلهة وعدم إيمانه
بالوحى فكانت شخصية الكاهن عند توفيق الحكيم أكثر ظهورا منها عند صوفوكليس ،
والسبب في هذا واضح وهو أن شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم لم تعد هذه
الشخصية المقدسة التي تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، والتي كانت موضوع
ثقة الجميع ، فهو الذي يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن
ينفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض . وإنما أصبحت شخصية متأمر يخضع
سياسة الدولة لإرادته ، ومن هنا كان لابد لشخصية كاهن زوس أن تظهر ،
وأن يعتمد عليها في حمل الوحى والدفاع عنه ، وأن تكون أكثر ظهورا عند
توفيق الحكيم منها عند صوفوكليس فلها عند الحكيم دور آخر غير مجرد النيابة عن
الشعب وهو دور الرسول الذي يحمل الحقيقة من الإله وهو الدور الذي كان
لتريسياس عند صوفوكليس .

ولما كان كريون معروفًا لدى الناس أنه الرجل الذي يستسلم لكلمة
الآلهة ولا يجادل فيها ، فقد جمعه توفيق الحكيم مع كاهن زوس في مرقف
واحد ، فهما اللذان ينبغي أن أوديب بما يحملته من معبد دلف ، عليها أن يقفا
معا أمام أوديب وهما يعلنان له هذه الحقيقة الفظيعة مما ساعد أوديب على

الشك في نياتهما ، والاعتقاد بأن ما يحملانه من معبد دلف ما هو إلا مؤامرة يحكيها كريون معتمدا على كهانة الكهان . مستغلا الوحي ليظفر بسلطان العرش ويدعو ذلك أوديب إلى اتهامها بالخيانة ولا يجد غير النقي أو الموت عقابا لها، ولكنه لا ينفذ حكمه إلا بعد أن يقوم بتحقيق يجريه أمام قصره وبحضور جوقة الشعب، ويستدعي تريسias ليشهد المحاكمة ولكن جوكانته التي تخرج عن القصر وتستأذن في أن تكون أحد شهود هذا التحقيق يعز عليها أن ترى زوجها متها بالقتل، وأن ترى أخاه متها بالخيانة فتريد أن تدلي برأى فيما شجريتهما من خلاف ، فتروى عليهم قصة الوحي الذي كان قد تنبأ لايوس بأنه سيقتل بيد ابن يولده منها ، وكيف أنه لم يقتل يد رجل واحد ، وإنما قتله جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث ، وتكون هذه الكلمة من جوكانته هي نقطة التحول في التحقيق الذي يجريه أوديب أمام الشعب، فيصرف عن اتهامه لسكريون وللکاهن ويشغل بموضوع القتل نفسه. وهذا تخلص بارع من توفيق الحكيم اقتضته طبيعة الموقف. فقد أثارت قصة جوكانته في نفس أوديب ذكرى قتله لرجل في ملتقى طرق ثلاث، وإذا صدقت جوكانته فيما تزعم من أن الذي قتل الملك جماعة من اللصوص لرجل واحد فقد نبأ من التهمة وإلا فقد تقرر المصير وأصبح أوديب هو القاتل .

وهنا يخطو توفيق الحكيم نفس الخطوات التي خطاها صوفوكليس في إجراء التحقيق ، فيستدعي الراعي الذي شهد القتل وينبئ أوديب بأن رجلا واحدا هو الذي قتل لايوس، وهنا لا يملك أوديب إلا أن يتهم نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شيئا من كورنته يأتي في هذه اللحظة ، شيئا من خدام الملك يوليبيوس جاء ليعلن لأوديب أن أهل كورنته يطلبونه ملكا عليهم بعد موت يوليبيوس الذي قضت عليه الشيخوخة ، ويمرر حديث بين هذا الشيخ وبين أوديب يعلم منه أنه لم يكن ابن يوليبيوس وإنما

تلقاه هذا الشيخ من راع آخر من رعاة الملك لايوس وهو طفل فأسله إلى بوليبيوس الذى رباه فى قصره، فشير هذه الحقائق فى نفسه الرغبة فى استقصاء الأمر. وهنا يحاول راع من الذين كانوا يشهدون التحقيق الهروب من خلف الصفوف. فإذا به هو الراعى الذى كان قد وكل إليه أمر التخلص من أوديب فيستبقه أوديب ويواجهه بالشيخ .

أوديب —

اقتربوا به أولا من رسول كورنت وأنت أيها الرسول تفرس فى وجهه جيدا فربما أدى ذلك إلى أمر

(يدفع بالراعى إلى جوار الشيخ)

الجوقة (تنظر إلى الرجلين) —

شيخان هرمان ... لكأنهما فى عمر واحد !

الشيخ (صائحا بعد أن يحدق فى الراعى) —

هو بعينه ! ... هو بعينه ! ...

أوديب —

من ؟ من ؟

الشيخ —

الراعى الذى سلمنى الطفل !

أوديب —

أسمعت أيها الراعى ؛ .

الراعى —

لست أفهم شيئا مما يقول هذا الشيخ !

أوديب —

أما سبق لك أن لقيت هذا الشيخ في ، بقعة من البقاع ؟ !
الراعى —

لست أذكر

أوديب —

وكيف استطاع هو أن يذكر ؟

الشيخ —

دعنى يا أوديب أشهد ذاكرته ما إخاله ينسى تلك الأيام التى كنا
نعمل فيها متجاورين فى منطقة سيتايرون
كان هو يرعى قطيعين وكنت أنا أرعى قطيعا واحدا .
ولقد تعاقت علينا ثلاثة فصول من الربيع إلى الخريف
حتى إذا أقبل الشتاء ، سقت قطيعى عائدا إلى كورنت
وساق هو قطيعه راجعا إلى طيبة أما كنا تفعل ذلك أيها الراعى ؟

الراعى —

نعم هذا حقاً ما كنا تفعل ولكن مضت على ذلك سنون
كثيرة .

الشيخ —

أجل مضت سنون كثيرة ولكن ذلك لا يمنع من
ذكر ذلك الطفل الرضيع ، الذى وضعته بين ذراعى ذات يوم ، وتوسلت
إلى أن أريه كما لو كان ابنى
الراعى (مرتجفا) —

ماذا تعنى ؟ وماذا تبغى منى أن أقول ؟

الشيخ -

لا أبى منك ألا أن تنظر أمامك أيها الصديق القديم ها هو ذا طفلك
الرضيع !

(يشير إلى أوديب)

جوكاسته (تلفظ بغير وعى همسة كالخسرجة) -

كنى ! كنى !

(تهم مندوفة نحو القصر ولكن أوديب يمنعها)

أوديب (صائحا) -

أين تذهبين يا جوكاسته ! ؟

جوكاسته -

أيها الإله رحماك !

أوديب -

مكانك لحظة لتسمعى بأذنيك حقيقة منبتى !

جوكاسته -

لا أستطيع البقاء لحظة أخرى لا أستطيع لا أستطيع

أوديب -

لاستطيعين أن تتحملى حمرة الخجل تصبغ وجهك ، وأنت تسعين أمام
كل هذا الملا ، من أى بطن وضع خرج زوجك ! إني ما أرغمتك
قبل الآن على شيء قط ولكنى أرغمتك الآن إرغاما على البقاء فى
مكانك لتعرفى عنى ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد !
حتى وإن كان فى ذلك إذلال لجلالك الملكى ، وجرح لعزة أسرتك المريقة !

الجسوة —

أبقى مدنا أيتها الملكة ... واسمعي ما نسمع ... ولن يضيرك شيء فإن أوديب
فينا ملك يطولته لا بأسرته ! .

أوديب —

أصغى يا جوكاسته إلى حكمة الشعب ورغبته ! ...

جوكاسته (تخفى وجهها بفلاتها) .. -

رحماك أيتها السماء ! ...

(أوديب للراعي) -

والآن أيها الراعي .. صارحنا بجواب مستقيم . ليس فيه التواء ... عن
حقيقة ذلك الطفل الذي سلمته إلى صاحبك هذا ! ...

الراعي —

صاحبى هذا يا مولاي ، لا يدري ما يقول . إنه ولا ريب مخطيء ...

أوديب —

حذرا أيها الراعي ! . إذا أبيت أن تهيب بالحسنى، فأنا نعرف كيف نزعك على
الكلام ! ...

الراعي —

ترفق يا مولاي برجل هرم مثلى ! ...

أوديب —

إذا أردت الرفق بك فتكلم ! ...

الراعى —

ماذا تريدون أن تعلموا أكثر عما علمتم ؟ ..

أوديب —

ذلك الطفل الذى تحدث عنه صاحبك هذا ، هو أنت الذى سلته إليه ؟ ...

الراعى —

أجل يا مولاي ... أنا ... ولانى لأتمنى لو كنت مت فى ذلك اليوم

أوديب —

لانى مديقك الموت اليوم ، إذا امتعت عن الإفشاء بالحقيقة ...

الراعى —

الويل لى ! إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت !

أوديب —

أما زلت تتوى أن تهرب وتروغ ...

الراعى —

لم يبق لى ذلك سبيل ... أو لم اعترف بأنى أعطيت الطفل ؟ ماذا يراد بعدئذ
منى ؟ ...

أوديب —

من أين جئت بذلك الطفل ؟ ... من بيتك أو من بيت آخر ..

الراعى —

ليس من بيتى بل من بيت آخر ..

أوديب —

من أى بيت ؟

الراعى —

ويلاه ! . ويلاه ! . استحلفك بالسماء يا مولاي ... أن تكف عن سؤالى ...

أوديب —

أجب ... أجب ... إذا أمسكت الآن عن الإجابة ، فإنى منزل بك كل عذاب ،

وملق بك فى شرمسات ! . تكلم ! ...

الراعى -

كان ذلك الطفل من بيت ... لا يوس .

أوديب -

أكان ابن عبد من عبيده ؟ ... تكلم ...

الراعى -

ألا يمكن أن تعفينى من القول ... مولاي ... رفقاً بي ! ...

أوديب -

يجب أن تتكلم ويجب أن أسمع ... ولا حطمت رأسك إلا يعض بلا رحمة
... وسحقت جسمك الواهن ! ...

الراعى -

كان الطفل ... ابنه هو ...

أوديب -

أبن من ؟ ...

الراعى -

ابن ... لا يوس ! .

أوديب -

ابن الملك لا يوس ؟ ! ...

الراعى -

نعم .

(يحدث هيج بين الشعب ويكاد

أوديب ينهار ولكنه يتماسك)

أوديب -

ما تقول فظيع أيها الرجل ... فظيع ما تقول ... لا يكاد عتلى يصدق

... حذار أيها الرجل أن تكون في قولك كاذبا أو واهما ... لقد فهمت الآن
العلة في هروبك مني ... ما أنت في واقع الأمر إلا منبع الخير منك أنت ولا
ريب عرف كهان المعبد . فما من سر يدفن في الصدر سبعة عشر عاما دون
أن تنتشر له في الهواء رائحة أنت إذن مصدر الوحي في دلف . حذار أن
تكون مقتريا على بالزور ، أو موحيا بالإفك .

الراعي -

بل هي الحقيقة . وفي مقدورك أن تسأل الملكة جوكاسته ... فقد كان كل شيء
في حضورها وبعدها ... لقد دفعوا إلى بالطفل لأهلكه ... ولكن قلبي لم يجرؤ
على إهلاكه ... فسلمته إلى هذا الرجل ... ليذهب إلى بلاده ، ويتخذه ولدا ...
فأخذه وأنقذ بذلك حياته ...

أوديب -

أكان طفلا حملته الملكة جوكاسته ؟

الراعي -

أجل يامولاي ... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضروري ... لتبوء مشيئة
لحقت به ... هي أن هذا الابن سوف يقتل أباه ...

أوديب (صائحا) -

لايوس ! ... جوكاسته ! ... يا للسماء ! ... يا للسماء ! ... انقشع الضباب
من حولي ... فرأيت الحقيقة ، ما أبشع وجه الحقيقة ! . يا لها من لعنة لم يسبق
أن صب نظيرها على بشر ! ... تريسياس ! ...

تريسياس ! ولكنك جامد كتمثال ... لقد شعرت بطيف الكارثة ...
وانقبض لها صدرى ... قبل أن تنقض ... ولكني ما تصورتها قط بهذه الفظاعة
كذلك انقبضت لها أنت يا جوكاسته ... جوكاستا ...

(جوكاسته وكأنها كانت طول الوقت

بغير رشد ... تسقط على الأرض فاقدة

الصواب ...)

الجوقة (في صياح) -

أسرعوا إلى الملكة ! ... الملكة جوكاسته تنسوء تحت وقر الكارثة !

انجدوها ... أسعفوها ... ادخلوها القصر ! .

(يجتمع الناس حول جسم الملكة ...

يحملونها برفق ، يعاونهم أوديب وقد أذهلته الفجيعة ... ويدخلون بها

القصر ... تاركين تريسياس في موضعه ..)

تريسياس —

أذهب بي أيها الغلام بعيدا عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذه

ملعبا ! ... نعم ... إن الإله يلهو ويتشبه فنا ... ويصنع قصة ... قصة على

على أساس فكرتي هي بالنسبة إلى أوديب وجوكاسته مأساة ... وهي بالنسبة إلى

أنا ملهاة ! ... عليكما إذن يا صاحبا هذا القصر أن تذرفا العبرات ... وعلى أنا

أن أرسل الضحك ! ...

(يضحك كالمجنون ...)

ولا ينتهي صراع أوديب عند هذا الحد فأوديب عند تونيق الحكيم إنسان

فيه ما فينا من ضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهذه السهولة إنه أب

لأولاد وزوج لامرأة يحبها وهو في الوقت ذاته ضحية لهذا المصير الفظيع الذي

قادته إليه قدماء عن غير علم منه ، ولكنه ما يزال على قيد واقعه الجليل ؟ لأنه لم

يرتكب الآثم عامدا فلماذا يدفع ثمنه باهظا ؟ إن أوديب يحاول أن يصبم أذنيه

عن الحقيقة وأن يخفي رأسه في الرمال ويتوسل إلى جوكاسته أن تصحبه

بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان ، فليس من بأس في أن يترك سلطان الملك ،

أما أن يترك جوكاسته وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه .

لهذا يجد أوديب الجرأة في أن يقف مع جوكاسته وجها لوجه في مشهد

طويل يتوسل فيه إليها أن تسي الحقيقة ، تلك الحقيقة التي تريد أن تحطم

صرح هذه الأسرة وتصيره إلى حطام . ويدور في هذا المشهد جدال حول الحقيقة والواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لوجهه . ذلك لأن توفيق الحكيم تأمل مأساة سوفوكليس طويلاً على حد قوله فوجد فيها عين الصراع الذى قام فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع والحقيقة . ولقد نسي توفيق الحكيم أن الحقيقة تختلف اختلافاً كلياً فى أهل الكهف عنها فى الملك أوديب فالحقيقة التى عرفها ميثيلينا وبريسكا ليست فى بشاعة الحقيقة التى عرفها أوديب وجوكاسته . فإذا سمحنا لميثيلينا وبريسكا ألا يخافا من وجه الحقيقة أو أن يسترسلا فى حبهما ، فإننا نربأ بأوديب وجوكاسته أن يقفا نفس الموقف ، فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليهما أن يرتاع كل منهما من رؤية الآخر كما حدث عند سوفوكليس ، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر ، ونحن نعتقد أن هول الكارثة لم يكن يسمح لأوديب بالاسترسال فى مثل هذه العاطفة ، وكان الأقرب إلى طبيعة الأشياء أن يشغل أوديب بالمفاجأة التى تسببها كل شيء . أما أن يقف ليتأمل الأشياء من زاوية أخرى فهذا من شأنه أن يضعف من فظاعة الكارثة التى يجب أن تحسم الأمر وأن تقود إلى النهاية مباشرة ، ولكن ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى عنده من التركيز الفنى للمأساة ولكنه المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم والذى يعشقه غيره من محبى الفكر المجرد .

إن توفيق الحكيم نفسه يعترف أنه كان متأثراً جداً بالمسرح الذهنى عندما ألف مشكلة الحكم التى وضعها على أساس أرسطوفان ، وكذلك عندما ألف بيجماليون ، ولكنه فى الملك أوديب يقول إنه أراد أن يعنى بعناصر التمثيلية باعتبارها قصة تكتب لتمثل لا لتقرأ ، وأنه لم يسلك فى الملك أوديب ما سلكه أندريه جيد الذى مضى بفكرته صعباً دون سدد من المواقف المثيرة على حد قول توفيق الحكيم ، والرأى عندنا أن توفيق الحكيم على الرغم

بما استفاده من المواقف المثيرة التي كانت عند صوفوكليس، وعلى الرغم مما بذل من جهد كبير لينحرف فكرته الجديدة في ثانيا الحركة . وعلى الرغم من حرصه الشديد على أن يوفر لروايته القوة الدرامية التي لا يطفى عليها التفكير المجرد ، نقول إنه على الرغم من كل هذا فقد بقيت فكرته إلى حد كبير أكثر طغيانا مما كان يتوقع لها أن تكون ، فقد غلب المسرح الذهني الذي حاول إخفاءه وتسرب هذا العامل الشخصي إلى العمل الفني رغم إرادة المؤلف .

ولم تكن هذه الصواب لتخفى على توفيق الحكيم نفسه فقد أدركها بماله من حاسة مسرحية دقيقة فقد قال في ختام هذه المحاولة :

« إن محاكاة القديم هي مشكلة صعبة حقاً ... بل إنها تكاد تكون مستحيلة في بعض الأحوال كما لو كنا نريد بعب جديد أن نصنع للتو خمرة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفي في تركيب ذلك الخمر القديم يعان له مذاقا لا يضاهي وحسبنا أن حاولنا الصعب من الأمور ... ونحن نعلم كل العلم أن الذي نتظرنا في نهاية الطريق هو الإخفاق ... إن أجزل الأجر هو أحيانا العمل نفسه ، لا نتيجته .. وما أعظم الأجر الذي نلتسه والثمر الذي تساقط على بمجرد مكى بضع سنين في ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار تراجيديا صوفوكليس ، »

وتنتهي مأساة أوديب للحكيم كما انتهت مأساة أوديب لصوفوكليس ، فإن جرأسته لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب فإن قوة الحقيقة أرغمتها على الموت فشنقت نفسها ، ويراها أوديب فيزار كالأسد وتمتد يده في ثورته إلى صدر زوجه فينزعه منه المشابك الذهبية ريفقاً عينيه ، ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه . وهنا تظهر بطوالة أوديب التي فتدها طول الرواية ويسترد في المجال الخلقى تلك العظمة التي نزعها عنه توفيق الحكيم في المجال الأسطوري كما يقول الميسودي مارنيك ، فلم يعد لأوديب بعد أن أدرك بشاعة الكارثة إلا أن يترك المدينة وينق نفسه .

أوديب -

لن أطلب إليك ، يا كريون ، الرحيل بأهلى كما طلبت أول مرة ...
فالظروف قد تغيرت الآن كما تعلم سأذهب بمفردى تاركاً لك
أولادى ترعاهم بناتيك فأنت لهم خير أب وأوصيك
بالبنتين خيراً يا كريون وانتيجوته على الأخص لقد كانت شديدة
الصلوق بى فمماجتها إلى حنانك أشد وأكثر ها أنت ذا ترى أن
الامر هين عليك إقراره فقد عهدت إليك بأسرتى وأسرتك أى
ما تبقى منها أما أنا فما فى بقائى من نفع لم أعد أصالح للبقاء ! لقد
صدقت جوكانته العزيزة حملتها عبثاً على الحياة وقد قاومت كما
قاومت ولكن شيئاً أعظم بأساً وأقوى بطشاً قد انتصر وبذهاب
جوكاسته أدركت قوة ذلك الشيء الذى أرغمها على الموت وفهمت أن
حياتى أمت هى الأخرى عدماً من العدم ... فكففتها من الفور فى الظلام ! ...

كريون -

ألك من مطالب آخر يا أوديب ؟ ...

أوديب -

نعم لاتنس أن تجرى الطقوس الجنائزية اللائقة بدفن تلك المسجاة فى
حجرتها إنها أختك . وإنى ملحدئ إلى حسن قيامك بواجبك
ليس لى بعد ذلك من مطلب ، إلا أن أوصيك مرة أخرى بأطفالى وإنى
لا طمع فى نبلك يا كريون وأسألك أن تبحث فى طلبهم الساعة
لالمسهم يدي
(كريون) يشير إلى الخادم قرب باب القصر -

كنت قد رأيت إقصاءهم عن هذه المشاهد المؤلة !

أوديب —

مرة زبمسا كانت هي الأخيرة لو أذنت أيها الرحيم كريون
ألمس وجوههم البريئة بأصابعي وأتخيل ملامحهم وأتأمل في
أسي صورهم ماذا أسمع ؟ ذلك وتنع أقدامهم الصغيرة
وذلك نشيج أعرفه من أنتيجونة لأنهم آتون أترك رحمتي
يا كريون ، وأرسلت في إحضارهم ؟ ...

(أنتيجونة خارجة من القصر تقود إخوتها)

كريون —

لقد أمرت بإحضارهم لك يا أوديب فأنا أعلم مقدار حبك لهم
ها هم أولاء على مقربة منك !

أوديب (يمد يده في الهواء) —

شكرا لك يا كريون ! أين أنتم يا أولادي ؟ ؟
لست أراكم ولن تبصركم عيناى بعد اليوم

انتيجونة (وهي تكفكف دمعها) —

هون عليك يا أبتاه ! مادامت لي أنا عيناى ، فهنا لك لن تكون
وحيدا سأكون إلى جانبك حيث تكون

أوديب —

أنتيجونة بنيتى ! لا يرضى قلبي أن أجرك معى فى طريق الشتاء ! ...
مكانك هنا إلى جانب خالك وإخوتك !

انتيجونة —

لا مكان لي إلا بالقرب منك يا ابنتى ! أبصر لك ألا تذكر أنى
تقت يوما أن أرى الأشياء بعينك أراها كما تراها أنت سأحاول
أن أبصر الأشياء كما تبصرها

لن أشرك يوماً أنك فقدت ناظريك ١ ..

أوديب -

بل أنا الذى كنت أتوق أن أرى الوجود صافياً طاهراً من خلال عينيك...
ولكنى لم أعد أستحق ذلك... ابقى يا بنيتى بعيداً عني... إن شبابك النضر هو
ملكك لا مالكى... لن آخذه منك... فأرتكب جناية أخرى... عيشوا حياتكم
يا أولادى... وانفضروا أيديكم منى... فما أنا إلا وصمة... وما أنا عليكم
إلا عبء... يكفيكم منى ما سوف يلقيه على غدكم المشرم... ستكونون أمثلة
الدهر، ومضخة الأفواه، والعربة الالسة... وما دام الناس فى حاجة إلى أوهام
تغذى خراء أمامهم، فستكون أتم أسطورة الناس... لا أهل لكم إلا فى
شخص واحد: كريون خالكم... اجعلوه لكم أباً... ستجدون فى كنفه العطف
والحنان... وقد عاهدنى على العناية بكم... وما أنا ذا أمد له يدي تأكيداً
للعهد.. أين يدك أيها الصديق؟...

كريون (يتناول يد أوديب ويشد عليها) -

أوديب -

اتخذوا لكم ياص: ارى من كريون مثلاً وقدوة... هذا الرجل السوى الخلق -
النقى السريرة المؤمن النفس... وإياكم... إياكم أن تتخذوا من أيكم
مثلاً... بل اجعلوا لكم من مصير موعظة...!

انتيجونة (تنساقط عبراتها على يد أوديب بلا شيق ولا صوت) -

أوديب -

ما هذه الدموع على يدي؟ دموع من هذه؟...

انتيجونة (منفجرة) -

لا تقتل ذلك يا أبتاه... لن أتخذ غيرك مثلاً أبداً... إنك بطل طيبة ١ ...

أوديپ -

هذه أنت يا انتيجونة العزيزة ا... ما زلت تؤمنين بأني بطل ا... ١٤ ...

(يهكي) ... لا ... لم أعد كذلك اليوم يا بنيتي ا...

بل إنني ما كنت يوما بطلا قط ا...

(انتيجونة تمسح دموع أوديپ بكفيها ...)

انتيجونة -

ابناء ا... انك لم تكن قط بطلا مثلما أنت اليوم ا...

مراجع البحث

HARVEY : THE OXFORD COMPANION TO CLASSICAL LITERATURE,.

MURRAY (G) ANCIENT GREEK LITERATURE.

KNOX. SOPHOCLES OEDIPUS, TRAGIC THEMES IN WESTERN LITERATURE.

CASSELL'S ENCYCLOPEDIA, TRAGEDY.

مراجع عربية :

- | | |
|-------------------------|---|
| (١) ألويس دي ماريالك | مقدمة أله جمة الفرنسية للملك أوديب ترجمه توفيق الحكيم . |
| (٢) توفيق الحكيم | : الملك اوديب |
| (٣) رشاد رشدى | : مختارات فى النقد الادبى المعاصر |
| (٤) طه حسين | : ١ - من الادب التمثيلى اليونانى
٢ - أوديب ثيسبيوس لاندريه جيد |
| (٥) على عبد الواحد وافي | : الادب اليونانى القديم |
| (٦) محمد صدق خفاجه | : ١ - تاريخ الادب اليونانى
٢ - دراسات فى المسرحية اليونانية |
| (٧) محمد غلاب | : الادب الهلينى |

جورج برناردشو

فلسفته ومسرحه

في العشر سنين الاخيرة من القرن التاسع عشر ، وبعد كفاح مرير ، وحياة مليئة بالجهاد والتمرد . كان جورج برناردشو علما من أعلام المسرح الذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي . ولكنه مع ذلك كان شديد التعلق في تناوله لموضوعاته بالأسلوب الزاخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم يمنعه مذهبه الواقعي من إبداع طريقة جديدة في التأليف المسرحي مزجت إنتاجه الواقعي بصور من الخيال والرمزية . وعلى الرغم من أنه كان أبا للمسرح الفكري في إنجلترا بما يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله وبما يلقى على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق ، فإن جديته هذه لم تعتمد على شئ قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة واللمحة وروح الفكاهة والمزاح والسخرية . فلم تكن موهبته في أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن حياتنا في أسلوب أدبي جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين ، وإنما كانت عبقريته في الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها ، فهو هادم بناء ، يهدم الحقيقة الزائفة ، لا بمجرد إبرازها جنبا إلى جنب مع الحقيقة الصادقة ، ولكن بمطاردة الزائف وملاحقته في جميع دروبه ومسالكه . وبالدخول إليه في مساريه ومخابئه ، ثم تسديد السهام إلى صدورهم . ولعل من مظاهر جمعه للتناقضات كذلك أنه كان أستاذا للجيل القديم والجديد معا . صحيح أنه بذل جهودا مضنية قبل أن يظهر

أدبه على خشبة المسرح ، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله . غير أن الحقيقة التي لا ينكرها أحد أن شخصية برنارد شو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزي من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه .

قد تجد إذا أنت تعمقت النظر في رواياته منذ روايته « منازل الأرامل » ، Widowers Houses التي ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته «أصدق من أن يوجد» ، Too True to be Good التي ظهرت عام ١٩٢٢ بعض القطع الضعيفة الغثة، غير أن أحدا من كتاب المسرح في أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ما حققه شو من الحيوية والجدة في شبابه وشيخوخته ، بل إنه في سن السبعين وما فوقها كان كثيرا ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية في الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة . وما يتضمنه أدبه من فلسفة ، وثورة اجتماعية ، أضف إلى ذلك مذهبه العقلي في التفكير والذي ظل السمة المميزة لاتجاهه الفني ، فحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التي ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العقلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحمق ، مستهينة بكل ما هو مشير للمواطن أو رومانيكي ، مزدريه كل ، لا يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته محطمة بلا هوادة ولا رحمة . كل ما يقيمه العامة وجهرة غير المفكرين من معبروات ومعتقدات .

ولم تكن دعوة شو للمساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفي الذي تحركه الشفقة وتدفع إليه العاطفة الدينية ، ولكنها وليدة النظرة العقلية ، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات في تدبيرنا للحياة وتناولنا لها

جاهد ليغالج مذمات المجتمع ورذائله ، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب ، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقها المجتمع رأساً على عقب . وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس باري Sir James Barrie كان يكتفى بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي ، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره ، أما جورج برنارد شو فقد كان لا يبدأ حتى يغير التربة ، ويستنبت الجديد من القيم . وكان أكثر ما يشير برنارد شو وينضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تنسم بها النزعة الرومانتيكية ، فأنكر ما تفرضه العواطف السطحية الزائفة من فروض ، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية . ولم يستطع شيء أن يفلت من قلبه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة والخرافات ، واضطهاد الأجناس ، وصراع الطبقات فكان بذلك أكبر محطم للشر في عصرنا الحديث ، هادفاً من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجدها .

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من البعة والحزيم هو سلاح الهجوم والنقد ، سلاح يتر بلا هراة ، ويقتلع الجذور من أعماقها ، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به .

وقد بدأ برنارد شو إنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبّر أولاً عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ، ويتزوج Getting Married ، وعن الحياة العائلية في روايته من يدري You never can tell ورواية Fanny's first Play ثم كتب في حرة البغاء وجذور ما الاقتصادية

في روايته « حرفة السيدة ورن » Mrs Warrens Profession التي ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايته اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته في التطور الخالق والإنسان الأعلى وهما العودة إلى ميثوشال Back to Methuselah والإنسان الأعلى Man & Superman .

وإذا حاولنا أن نتبع هذا الإنتاج الفكري النقدي لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجاد كبير. ولكننا سنكتفى في هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفني ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحي ، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التي انفردت بها طريقة شو في التأليف للمسرح .

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التي تناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجده يهاجم في روايته بيوت الأرامل Widowers Howses التي ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التي سادت حياة المدن الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وهي حرفة تأجير مساكن المدوقين ، والمسرحية لا تكتفى بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق إلى التعقيد البالغ الضخامة في مجتمعنا الحديث ، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد ، كما كان ينظر إليها الرومانيون ، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطهدين ، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها في هذه العبارة لا يعتبر في نظر شو وصفاً غير واف بالتعرض فحسب بل يعتبر

وصفاً مضحكا مزرانياً إلى جانب كونه تمويهاً للحقائق وزيفاً . فإذا كان علينا أن نصالح الأحياء الفقيرة الويثة فلا بد أن نذهب إلى أبعد من ملاك البيوت الشريرين ، لا بد أن نذهب إلى جذور المجتمع . لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلاً من أصحاب المبادئ الإنسانية يرفض قبول بائة خطيبته بلاتش ساتوريس B. satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنزعة من أيدي الفقراء ، غير أن ترش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هي الأخرى بنفس الإثم الذي يحاربه ، وإذا به يجد نفسه تدريجياً ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها ، وإذا بنا نجد البطل في آخر القصة وهو الرجل المثالي يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله ، ويفكر الثلاثة في أن يجمع السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم . فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترش وغيره من المثاليين لا بد إن عاجلاً أو آجلاً أن يعرفهم التيار العاتي وأن يقوموا أسرى الشبكة الآثمة .

ثم نتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التي ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذي يرمى إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريضها في غير إشفاق في مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعاً لها ، وتهدف إلى أن تزيل الأقنعة التي غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة ، فترفع هذه الأقنعة واحداً بعد الآخر ، وتنظر للمشكلة في ضوء العقل وحده ، واجدة حايها الوحيد في استبعاد العواطف التأثرية الزائفة ، وفي اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلاتها اللذين كثيراً ما يكسو ان الوحشية البهيمية ثوباً براقة وخادعا ، وفي تأسيس عصر جديد من التفكير العقلي المجرد .

وفي روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التي ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية . فالجرب لم يعبد بجالا تظهر فيه البسالة وتحقق الاجاد الادبية ، وميدانا تخفق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها تاميورلين وعطيل وسير والترسكوت ، وإنما هي وسيلة دنيئة لإظهار فظاظة القوة ووحشيتها فشخصية مرجياس المحارب البلغاري في مسرحية الأسلحة والإنسان تصور تقليدا باليا عن عليه الزمن بينما ترمز شخصية الكابتن بلنتشلي Blintchli المحارب السويسري إلى التضارب الذي يسود أفكار العالم عن الحرب في أيامنا هذه .

أما مسرحية كانديدا Candida التي ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنا إلى مشاكنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليلا غير أنها ماتزال على قدر وافر من الجمال يهيم في حبها شاب شاعري أحرق ، أما زوجها وهو قس نشيط ، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس ، فقد ظن أن الشعر قد يكسب المركة غير أن كانديدا تسلم نفسها في النهاية إلى الأضعف ، والأضعف هو زوجها .

وهكذا يطوف جورج برناردشو بمتحف مليء بذخيرة كبيرة من الصور ، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطفاء ، ومحصلي الإيجارات وهو بطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجهها الآخر ليريك أن في ظهر كل صورة رسما آخر من عمل فنان شيطاني ، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذي طال إعجابنا به ، وطال احتفاظنا به .

وإذا انتقلنا إلى التاريخ تراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة ملسكة مصر المحبة الخالدة التي وهبت حياتها جميعها للحب ، فيظهرهما في صورة الرجل العاوى والمرأة العادية. ف نابليون في «رجل الأقدار» The Man of Destiny التي ظهرت عام ١٨٩٧ ليس إلا قائدا ناجحا يقع في شرك زوج من العيون الجريئة. أما كليوباترة في روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التي ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مربية عجوز. أما الغاوى الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدهاء والحكمة خاض بهما تجارب الحياة .

وإذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذى تكلم فيه عن مشكلات الحياة الاجتماعية وعلم فيه الناس ما لهم وما عليهم من الحقوق ، وما ينبغي لهم من السلوك أفرادا وجماعات في مجتمعاتنا الحديث إلى روايته الأخرى التي شرح فيها فلسفته في أصل الوجود ومصير الإنسان وأمله في مستقبل حياة نجد أن أهم رواياته التي تركز فيها فلسفته عن التطور الخالق ودفة الحياة رواية « الإنسان والإسان الأعلى » Man & Superman ورواية « العودة إلى ميتوشال Back to Methuselah » وميتوشال هذا هو الذى تحدثت عنه التوراة أنه عاش تسعمائة وتسعين سنة .

وعلى الرغم من أن رواية الإنسان والإسان الأعلى التي هي تجسيد الفلسفة العقلية عند شو ، والتي تمثل جملة أفكاره عن تطور الفكر الإنسانى عن طريق سيطرة الإرادة على المادة ومقاومتها فإنها تتخذ أساسا لها القضية التقليدية المعروفة التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، أو قل تصور هذا الموقف الأزل الذى يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة الغرام ثم ينتهى بأن يطلب

يدها للزواج ، غير أن برنارد شولم يشأ في قصته هذه المسماة بالإنسان والإنسان الأعلى أن يكتفى بمجرد عرض هذا الموقف العادى بين رجل وامرأة ، وإنما أراد بخياله الرائع أن يقسمها قسمين ، قسمها للإنسان وهو الجزء الواقعى من الرواية ، وقسمها للإنسان الأعلى وهو الجزء الخيالى منها ، والبطل في القسمين شخصية واحدة ، غير أن اسمه في القسم الواقعى جاك تانر Jack Tanner واسمه في القسم الخيالى دون جوان . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة عن كيف استطاعت الحياة أن تدفع آن إلى تخداع جاك تانر ذلك الرجل الذى يتسم بحرية الفكر والثورة على التقاليد ، تدفع الحياة آن إلى خداعه وإيقاعه في الزواج بها على الرغم من أن جاك تانر يعلم تماماً أى نوع من النساء هى ، فمن تمثل الجانب الشهوانى المخرب عند المرأة ، وإلى جانب شخصية تانر تجد شخصية اكتافوس ذلك الفتى الشاعر الحالم الذى تختلف نظراته إلى المرأة عن نظرة تانر ، فما يزال اكتافوس يعتبر المرأة ملاكاً يهبط إلى الأرض من السماء ، وكانت النتيجة أن خسر اكتافوس الصفة أو قل كسبها في رأى تانر ، فعلى الرغم من أن آن كانت تلعب مع اكتافوس وتغربه كما يغرب القبط بالفار . فإنها كانت تثبت بتانر ، ولم تستطع عقلية المتحضرة وأفكاره الحرة وعربته وسائقه ستراكلر Enry Straker ، لم يستطع كل ذلك أن يمنعه من السقوط في شرك هذه المرأة ، وهكذا ترى أن تانر واكتافوس على طرفى نقيض ، فبينما يمثل الأول الرجل العصرى صاحب النظرة الواضحة الواقعية نرى الثانى يتخذ موقف الشاعر الرومانتيكى . ويكفى أن نستمع إلى هذا الحوار بينها لترسم في ذهنك خطوط الشخصيتين :

اكتافوس : لآتى لا أستطيع أن أكتب بغير وحنى ، وما من أحد يستطيع أن يمنحنى ذلك غير آن .

تأثر : حسن ، ولكني ألا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت بعيد عنها ، إن بترارك Petrark لم ير من لورا نصف ما تراه من آن ، وإن داتى لم ير من بياتريس Peatrice ما تراه أنت من صاحبك ، ومع ذلك فقد كتبنا شعرا من الدرجة الأولى ، لأنها لم يهبطا بحبها وولعها إلى مستوى الألفة الزوجية ، ولذلك بقى حبها مشتعلًا حتى الموت . تزوج من آن ، وبعد نهاية أسبوع واحد سوف تجد فيها من الوحي مثل ما تجد في صحن من الفطائر .

اكتافوس: أو تظن أتنى سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تأثر : كلا إنك تضيق بصحن الفطائر ، ولكنك لا تجد فيه الوحي الذى تنشده ، وعندما تعتاد عايتها لن تصبح حلم شاعر كما كانت ، بل ستغدو زوجة تزن ستين كيلو جراما من اللحم ، وستضطر أن تحلم بامرأة أخرى . وينتفى الأمر بأن يكون لك صف من النساء .

اكتافوس: إنه لا جدوى من الحديث معك يا جاك ، إنك لا تدرك ما أنا فيه ، ويبدو أنك ما وقعت في حب أبدا .

تأثر : لم تنى ما خرجت عن الحب لحظة ، وكيف وأنا واقع في حب آن ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست عبدا لهذا الحب ، ولا أنا فمن يسهل خداعهم . تدبر أمر النحلة أيها الشاعر وتذكر ما تصنعه وكن حكيما ، فلو استغنت المرأة عن عمالنا ياتانى ، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلا من أن نصنعه بعرق جيتنا لقتلتا النساء كما تقتل أتنى العنكبوت قرينها ، أو كما تقتل النحلة ذكرها . ولو كان الرجل

لا يصلح إلا للعب فستكون المرأة محقة في عملها هذا .

ويقع تانز أسيرا في النهاية ، ويتزوج من آن على الرغم من اعترافه بأنه غير سعيد ، وتمتزج هذه القصة بعناصر خيالية خالصة ، فيقع تانر وساتمه سترانكر في قبضة قطاع الطريق أثناء صعودهم بسيارتهم على أحد الجبال ، وإذا بنا ننقل في المساء إلى عالم ليس فيه قمم جبال ، ولا سماء ولا ضوء ولا صوت ولا زمان ولا مسكان ، بل مجرد خلاء . إتنا في الجحيم نتحدث إلى دون جوان الذي هو صورة أخرى من جاك تانر أو قل امتداد لشخصه ومعه تمثاله الذي هو سبب وفاته ومعه الشيطان . أما دون جوان فقد أصبح تجسيدا للفلسفة العقلية ، فاعقل عتده مسيطر على كل شيء يقول :

« هذا هو السبب في أن العقل غير مقبول لدى الناس ، ولكنه بالقياس إلى الحياة القوة الدافعة للإنسان ، وهو ضرورة لا يستغنى عنها ، لأنه بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت . وكما أن الحياة استطاعت بعد عصور من الكفاح أن تخلق هذا العضو الحيوي الرائع من أعضاء الجسد وهو العين ، وأصبح الجسد بواسطته قادرا على رؤية المكان الذي يسير فيه ، ويميزا بين ما يعينه على الحياة وبين ما يضره أو يفتك به ، متجنباً آلاف المخاطر التي كان يمكن أن يتعرض لها ، فكذلك الأمر بالقياس إلى العقل ، وإذا كان الإنسان قد استطاع في الماضي أن ينمي العين ويطورها ، فإنه اليوم ينمي عينا أخرى ويطورها ، تلك هي العين المفكرة ، هي العقل ، إنها العين التي لا ترى العالم المحسوس ولكنها ترى الهدف من الحياة ، ومن ثم تستطيع أن تتمكن الفرد من

العمل من أجل تبصيرنا بهذا الهدف بدلا من تعطيله وإحباطه ، والاهتمام
بأهداف شخصية قصيرة النظر كما يحدث الآن ، فإن الشخص الوحيد السعيد
في حياتنا الآن ، والذي يحقق لنفسه الظفر على صراع الرغبات والأهواء والوهم
هو الإنسان الفيلسوف ، الذي يسعى عن طريق التأمل إلى الكشف عن الإرادة
الداخلية لهذا العالم . وإلى العمل على اختراع الوسائل لتحقيق هذه الإرادة ،
فشو كما نرى من النص السابق يدين بأن العقل هو الوسيلة الوحيدة إلى فهم الحقائق ،
وهو حين يدعو في صرامة إلى تحكيم العقل يريد قبل كل شيء أن يخلص الإنسان
من سيطرة الأهواء ومن خداع الوهم اللذين من شأنهما أن يعوقا التفكير
الإنساني ويحصراه في مجال النغمة الذاتية اللتين إن تحكما بالإنسان فلن يرى
الإنسان إلا نفسه ويقع فيما وقع فيه جاك تانر ، على أن دعوة شو إلى تحكيم
العقل لا تعني أنه ينحصر من قيمة ملكات الإنسان الأخرى التي لا بد منها الكمال
وجوده ، أو التي تعين في فهم الحقائق الأزلية التي تتغلق بأصول الأشياء .
فالذهب العقلي عند شو ، كما نفهمه مما جاء في حوارهِ وفي مقدمات مسرحياته
ليس هو مجرد الوسيلة التي تبصرك بأحسن الطرق وأقربها لأصول ، ولكنه
يتجاوز ذلك ويكشف لك عن البواعث التي تحركك إلى هذا الطريق أو ذاك ،
ومن ثم فإن العقل عند شو لا يقف عند تعيين الوسائل فحسب ، بل يتعدى ذلك
إلى تعيين الأهداف والغايات .

ليس هذا وحده ما نجده في النص السابق ، وإنما نجد كذلك وإيمان شو
بإمكان تطور الفكر البشري ونموه ، وترجع فكرة التطور عند برنارد شو
إلى إيمانه بأن القوة الحيوية أو قل قوة الحياة Life Force قادرة على
أن تلي إرادتها على الجسد ، ومن ثم يمكن للفكر أن يتطور عن طريق الإرادة

الحية التي تقاوم المادة وتخضعها لإيها ، فإذا كان من طبيعة المادة أن تعرق
تطور الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن الطريقة الوحيدة للخلاص من
عوائق المادة عند برنارد شو هي في الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعي المتصل
المستمر نحو ترقية هذا الفكر وتطوره ، فما يترقى الإنسان عن الجسدية
الصغيرة إلا بمقدار تقدمه وسعيه في هذا السيل . وعلى الإنسان أن يخطئ .
وأن يصحح الخطأ ، وأن يواصل السعي وتصحيح الخطأ حتى يبلغ ما يريد .
وإل هذا واضح من المثل الذي ذكرناه عن العين وعن تطوير الإنسان لهذا
المضو الحيوى الذى أتاح له أن يرى بعد أن كان يتخبط فى الظلماء ، ولعل ذلك
واضح كذلك من رواية العودة إلى ميتوشال ، فقد جاء فيها هذا الحوار بين
القديم والجديد .

القـديم : إننا إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخضع
معه لسلطان الموت ومن ثم فلن تتحقق غايتنا ،

المولود الجديد : وما هي غايتك ؟

القـديم : أن أصبح خائدا .

المولود الجديد : سيأتى اليوم الذى لا يبقى فيه أناس ، ولا يبقى شيء
غير الفكر المجرد .

القـديم : وتلك هي الأبدية (١) .

(١) أنظر كتاب العقاد :

وإذا رجعت إلى الجزء الأول من المسرحية ذاتها قرأت هذا الحوار بين
الحياة وحواء

الحياة : إن التخيل بداية التكوين ، فأنت تتخيلين أنك تشبهين ، ثم
تريدين ما تتخيلين وما تزالين كذلك حتى تخلقى ما تريدين .

حسواء : وكيف أخلق شيئاً من لا شيء .

الحياة : كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ، أنظري إلى هذه العضلة
من اللحم على ذراعك ، إنها لم تكن في هذا المكان من قبل ، كما
أنت لم تكونى قادرة على تسلق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ،
ولكنك أردت وحاولت ثم أردت وحاولت ، وإرادتك هى التى
خلقت هذه العضلة فى ذراعك لبلوغ ما اشتتهت نفسك .

هذا الحوار وذاك يقرران نفس الحقيقة التى تقول إن ظهور الفكر وتقدمه
لا يكونان إلا عن طريق علاج الإرادة الحياة للمادة والانتصار على مقاومتها ،
فقوة الحياة هى التى تحقق الفكر كما حققت سائر الحواس من حس ونظر
وسمع يقول :

« إذا لم تكن لك عينان ، وأردت أن تنظر ، وألححت فى المحاولة ظهرت
لك العينان . وإذا كانت لك العينان وأردت كما تريد السمكة أو الدودة التى
تعيش تحت الأرض ألا تنظر ، فقدت عينيك » (١) .

هذه هى جماع فلسفة شو ، تلخيص كما رأيت فى إيمانه بقوة الحياة

(١) أنظر المرجع السابق .

وبالتطور الخالق . وقد قرر وورد Ward في كتابه عن برنارد شو أن فلسفة شو هذه تعتبر المحور الرئيسي الذي تدور عليه جميع أعماله الفنية أو عبارة أخرى إن إيمان شو بالتطور الخالق وقوة الحياة كما ظهر في كتابه « الإنسان والإنسان الأعلى » ، و « العودة إلى ميتوشالغ » ، يعتبر هو الساق بالقياس إلى شجرة أعماله ، وتعتبر رواياته الأخرى فروعاً من هذه الساق ، ولكن ما هو الهدف من وراء هذه الفلسفة ؟ أو لماذا اتخذ شو لنفسه هذه الفلسفة دون سواها ؟ هل هو مجرد مذهب من مذاهب الفلسفة يدور حول مسألة الخلق وأصول الأشياء أم إن وراءه غرضاً آخر ؟ ثم هل عالج شو فلسفته هذه كما يعالج أصحاب المذاهب الفلسفية أم كان لها اتجاهها المختلف الذي تحتمه طبيعة كونه كاتباً مسرحياً لا فيلسوفاً ؟ إن مفتاح الجواب على هذه الأسئلة يتضح لك من رواية العودة إلى ميتوشالغ فالرواية تنقسم إلى خمسة أجزاء كل جزء منها يكون مسرحية منفصلة ، وكل جزء من هذه الأجزاء يعالج فكرة إمكانية امتداد عمر الكائن البشري إلى قرون بدلاً من انتهاء عمره بعد عشرات السنين كما هو حادث الآن .

والفكرة في ذلك أن شو يشك تمام الشك في أن الإنسان الذي يعيش الآن بعمره هذا المحدود وإمكاناته العقلية القاصرة ، يشك في قدرة هذا الإنسان على حل مشاكله الاجتماعية التي نشأت من طبيعة وجوده في مجموعات بشرية والتي فرضتها عليه المدنية الحديثة على حد تعبيره .

فأياً كان القدر الذي يستطيع أن يكسبه الإنسان من الحكمة في حياته القصيرة فهو قدر ضائع لا محالة ، لأن الموت السريع يقضى عليه ويعرقل من تطوره ونموه . ومن ثم كان التطور الخالق — في اعتقاد شو — هو الوسيلة

الممكنة الوحيدة لتحقيق العهود التي قطعها إنسان القرن العشرين على نفسه نحو
التخضر الحديث . فإذا أمكن للحياة أن تطول عن طريق التدريب المتأثر المتصل
للإرادة الإنسانية فإن ذلك هو الطريق الوحيد الذي يحقق للإنسان الاستفادة
من جميع طاقاته وإمكانياته المحتملة ، وعندئذ فقط يتمكن الإنسان من اكتشاف
القدرات الكافية لمحاربات الحروب والأمراض وغيرها من علل الإنسان التي تتوق
قوة الحياة وتفت من عضدها .

يقول برنارد شو في ختام كلامه في « العودة إلى ميتوشالغ » ، ليس ثمة نهاية
للحياة ، وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدا من ملايين النجوم ومنازلها خالية ،
وأن كثيرا من دور الفلك ومساكنها لم تبني بعد ، وعلى الرغم من أن هذا المحيط
الواسع ما يزال قاحلا ، فلا بد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ إلى نهاية نهاياته ،
أما ما يتجاوز حدود هذا العالم فإن عيوتنا ما تزال قاصرة جدا عن بلوغه .

وغنى عن البيان أن فلسفة شو القائمة على فكرة التطور الخالق ليس مردها
كما يترامى لبعض الأذهان إلى نظرية البقاء للأصلح والانتخاب الطبيعي لداروين .
فليس من شك أن شو قد استفاد من نظرية النشوء والارتقاء ، ولكنه أصر على
توضيح الفرق بين ما يسمى بالانتخاب الطبيعي وبين ما يسمى بالتطور الخالق ،
فقد ذكر أن الانتخاب الطبيعي لداروين شيء وأن التطور شيء آخر ، فليس في
الانتخاب الطبيعي لداروين مكان لرغبة الإنسان الواعية وإرادته الحية . وقال
شو إن التطور الخالق يستبدل بنظرية داروين فكرة أخرى بسيطة وهي أن
الإنسان قادر عندما تصل به الضرورة إلى أقصاها على أن يخلق ويطور العضو
الذي يمكنه من تحقيق هذه الضرورة الملحة ، ووضح أن برنارد شو لم تعجبه
فكرة داروين لأنه وكل الأمر كله إلى الانتخاب الطبيعي ، وجعل له الحكم الفصل
في استيفاء الأحياء التي امتازت عن طريق الصدقة على غيرها .

عرفنا إذن مما سبق أن فلسفة برنارد شو القائمة على التطور الخلاق وقوة الحياة ما هي إلا وسيلة من وسائله لخدمة البشرية ، تؤمن بأن أى إصلاح لحياتنا ومجتمعنا معلق كله على الأمل الوحيد البعيد ، على تطور الفكر الإنسانى على تحقيق السوبرمان ، وذلك لاعتقاده أنه بدون تغلب الإرادة الحية على المادة ومقاومتها لن يتم ولن يكتمل الإصلاح ، وتغلب الارادة الحية معناه إطالة العمر ، ولا بد للمصلح من العمر الطويل والتربية الكافية ، ففى ماتواذر للبشرية أجيال من الساسة يعيش الواحد منهم ثلاثمائة سنة ، فقد أمكن الإصلاح وحن للسياسة الرشيدة أن تأخذ مكانها ، وأن توتى ثمراتها ، أما قبل ذلك فإن المصلح يموت وهو ما يزال يتردد بين ما هو نافع وبين ما هو ضار ، وفى اعتقاد شو أن كل مصلح لا بد له من مائة سنة للعدر ، ومائة أخرى للمحاولة وتصحيح الخطأ ، ومائة ثالثة للعمل المطمئن الخالى من عثرات التردد .

وهنا تلتقى فلسفة شو باشتراكيته ، فاشتراكية شو قائمة هى الأخرى على تحقيق التطور الفكرى للإنسان ، ونشاط شو فى فلسفته الاجتماعية قائم على الشقيف والتعليم ، وجهوده مستندة على مذهبه العقلى وقوة الإقناع أكثر من استنادها على العمل السياسى المنظم .

وتوجه اشتراكية شو إلى عام ١٨٨٤ عندما تأسست الاشتراكية الفابية التى تدعو إلى إصلاح المجتمع عن طريق الجدال فى غير عنف وفى غير حرب ومن غير سفك دماء . لأنهم يؤمن بأن حالة العامل أو الأجير الاجتماعية يمكن أن تتقدم بوسائل التشريع والإصلاح ، لعل هذا هو الفرق بينهما وبين الشيوعية المركسية التى ترى أن وسائل الإصلاح والتشريع لا تجدى بل تزيد الحال سوءا على الدوام ، ولما كان شو يؤمن بالتطور الخلاق وبالنمو فى الفكر البشرى

فإن الاشتراكية لا تأخذ عنده شكل عقيدة ثابتة لا تقبل النزاع والجدال ، كما أنها ليست في اعتقاده عاطفة دينية . يقول في مقالاته عن الاشتراكية :

« إن الاشتراكية عندي ليست مبدأ ، ولكنها إجراءات اقتصادية مقررّة أرغب في أن أراها مطبقة ومعمولا بها . »

أما عن طبيعة هذه الإجراءات الاقتصادية المقررة فقد حددها برنارد شو وفصل القول فيها في كتابه دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية (١٩٢٨) والمرجع السياسي للجميع (١٩٤٣) (١)

من أجل هذا الجانب الاقتصادي انضم برنارد شو إلى الجمعية الفابية على الفور ، وعمل على تنفيذ أهدافها التي تلخص : أولا في بث العناية لتكوين برلمان اشتراكي منتخب يمهّد لإقامة حكومة اشتراكية ، وثانيا في اجتذاب طبقات المجتمع المختلفة إلى الاشتراكية عن طريق التعليم والخضوع لنوع من المناهج المدروسة والمعتدلة .

ولا تختلف الاشتراكية الفابية عن غيرها من المذاهب الاشتراكية في حملتها على النظام الرأسمالي الذي يرون أنه يؤدي إلى تمييز طائفة من الناس على سائر الطوائف بغير وجه حق . على أن المال عند شو شيء مقدس ، وضرورة عميقة النفع ، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية ، لذلك كان هدف الاشتراكية الفابية أن تعمل على توفير المال في أيدي الجميع ، وأن تحارب بقاءه في يد دون أخرى وإذا قرأت مقدمة برنارد شو لروايته ماجوز باربرا Major Barbara

(١) أنظر العقاد .

(١٩٠٥) وجدت أن المال عنده هو الصحة وهو القوة وهو الشرف وهو الكرم وعلى تقيض ذلك الفقر فهو المرض وهو الضعف وهو العار وهو الخسة ، وقد صور في روايته « بيت القلب الكسير Heart Break House (١٩٢٠) حاجة أرواحنا إلى المال ، فليس صحيحا عنده ان الروح تزداد قوة ونبلا باحتقار المال وازدراؤه ، فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بروحك من غير مال ، والروح عنده عظيمة التكاليف وإذا كان الجسد يأكل فكذلك الروح تأكل ، تأكل على حد تبيره الموسيقى والصور والكتب وتحتاج إلى الجبال والبحيرات ، ولا تستغنى عن الجميل من الكساء ، وتفتش عن الصديق والعشير . ومن هنا كان تدير المال لسائر الطبقات ضرورة لا بد منها إذا أراد الإنسان أن يتجنب آفات الروح والجسد .

ولم يكن هجوم برنارد شو على الاستعمار بأقل من هجومه على نظام رأس المال ، وذلك لاعتقاده أن الاستعمار ، ليد رأس المال وأن رؤوس الأموال هي القوة الكامنة وراء كل استعمار ، ويرجع بغضه للاستعمار إلى أوائل جهاده ، وإلى نشأته الايرلندية التي علمته الثورة والتمرد على الاستعمار والاستغلال ، وليس أدل على بغضه الاستعمار من هجومه العنيف على مرتكبي مأساة دنشواى .

وما أظن أن أحدا كتب في الدفاع عن المظلومين في هذا الحادث المشهور مثل ما كتب برنارد شو فقد خصص فصلا من ست عشرة صحيفة في مقدمة روايته جزيرة جون بول الأخرى John Bulls other Island (١٩٠٧) صور فيها فظائع جيش الاحتلال ووحشية المحاكمة ، وبربرية التصرف : ولم يتف من حادثة دنشواى عند هذا الفصل الذى كتبه ، بل ظل متبعا

للقضية حتى بعد إقالة اللورد كرومر ، وأعلن اغتيابه بعد عام عندما أبلغوه
بمقرب موعد العفو عن سجناء القرية .

غير أن اشتراكية شو وحملاته ضد استغلال رأس المال ، لم تتخذ مجالها في
العمل السياسى بقدر ما اتخذت مجالها في قوة الانتفاع ومضاء الحجة والكشف
عن المخازى بأسلوبه اللاذع بالسخرية

وبعد ، فقد آن لنا ، بعد أن أوضحنا الخطوط الرئيسية التى تتألف منها
فلسفة شو ، وبعد أن أجعلنا الاسس التى تبنى عليها اشتراكيته ، آن لنا أن
نجيب على السؤال الذى أثيرناه من قبل ، والذى لا يفتأ ينهض فى أذهان من
يقرأون مسرح شو : هل طغت أفكار برنارد شو الفلسفية ونظرياته عن
التطور الخالق وقوة الحياة ودعوته إلى الاشتراكية على فئة ؟ إن وضع السؤال
على هذه الصورة يقتضى الإجابة عليه بالنفى . فما من مسرح فى العالم يمكن أن
ينهض على الفلسفة وحدها ، وما من مسرحية تستطيع أن تعيش ، مهما بلغت
أهمية أفكارها ، على الفكر وحده .

وعلى الرغم من أن شخصيات شو ، فى جوهرها ، تجسم الافكار أو
الاتجاهات فإنها دائما أكثر من مجرد صور متحركة ، أو تماثيل جامدة أو بوقات.
أن شخوص شو كائنات حية لها فرديتها المتخصصة على الرغم من دلالتها على
أفكار فمن تكشف إلى جانب ذلك عن السمات النفسية والصفات الإنسانية
المميزة للشخصية .

(١) أنظر العقاد .

خذ لذلك مثلاً الأفكار التي تضمنتها رواية « منازل الأراميل »، التي أشرنا إليها سابقاً فسترى أن ما فيها من أفكار لم تعد أفكار الساعة، وليست مما يتعلق بمشكلة سياسية عاجلة، فإن مشكلة امتلاك الأحياء الفقيرة وإسكانها تختلف الآن عنها وقت تأليف الرواية عام ١٨٩٢، ولو كانت الرواية مجرد عرض لطبقات من الملاك تعيش على أنقاض طبقة أخرى مدممة، أو كانت مجرد طائفة من الناس تمتلئ شحماً وسمنة من أكل أموال الفقير كما تزداد الذبابة سمنة من وقوفها على القمامات لا اعتبرت الآن في نظر المعاصرين من المخلوقات الأثرية، أو لا اعتبرت مجرد درس اجتماعي في قالب مسرحي تفيد طالب البحث أكثر مما تمتع جمهرة المشاهدين للشرح.

إن الشخوص في مسرحية منازل الأراميل شخوص تبحث عن ذواتها وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعي والنفسى، ولقد وضع شو أصابعه من بداية هذه المسرحية على حقيقة أن كل كائن سواء أكان وغداً أم قديماً عنده من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه، فالوغداً أو النذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سائماً ومقبولاً. ولا يستطيع المجتمع في نظر شو أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه. وهذا هو بما فعله شو للمجتمع عرض هذه الصورة الحية على المسرح، ولم يقف ليوجه ستائمه وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء وهؤلاء حتى يعيشوا أمامنا على المسرح يعرضون أنفسهم على ضوء أسرار النفسية والاجتماعية التي بررت وجود كل نوع على ما هو عليه. يذكرنا هذا الاتجاه بما قرره شو في نقده لبنيرو Pinero أحد كتاب المسرح الانجليزى في القرن التاسع عشر في كتاب بعنوان « مسارحنا في العقد الأخير من القرن التاسع عشر » Our theatres in the Nineties، يقول لا بد من رؤية

الحياة من وجهة نظر الآخرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ما تواضع عليه العرف والتقليد ، هذا ما كان ينقص بنيترو في وصفه للشخصيات ، وهذا هو بعينه ما يميز شو في رسمه لشخصيات روائياته فشخصوه تعيش على المسرح كما هي ويعرض كل منها حالتها الخاصة عليك ، أما الحكم فهو من شأن المتفرج بعد أن يعرض كل جانب موقفه عليه ، وليس الحكم من واجب المؤلف .

ولعل الهجوم الذي وجهه النقاد إلى شخص شو ، وأنها أبواق يتفخ فيها المؤلف أفكاره الخاصة هجوم راجع إلى الطريقة الجديدة التي رسم بها شخصياته ، والتي تعتمد على تفوق عنصر الحوار عنده ، وإلى مهارته في عرض أفكاره ، فاصطدمت هذه الطريقة الجديدة مع المفهوم السائد عند طلاب الأدب والمسرح من أن الرواية التمثيلية تقوم أول ما تقوم على الصراع ، وطلاب الأدب يحقون في ضرورة توافق الصراع ، فما لاشك فيه أن موضوع المسرحية المفضل هو الذي تتصارع فيه أفعال الفرد مع أفعال الآخرين (١) . ولكن ما نوع هذا الصراع الذي يشدونه ؟ إذا كان الصراع يتحتم أن يكون صداما يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأكف والأيدي أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين فإن الصراع بهذا المعنى يكون مفقدا في مسرحيات شو . ومع ذلك فشوق قد قصد إلى تجنب هذا النوع من الصراع قصدا ، وأحل محله الصراع الفكري عن عمد لأنه عنده أمتع وأغنى ، فتنازل بذلك عن الصراع العاطفي والجسدي في مقابل الصراع الأخلاقي والذهني : فمرحه مسرح الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسي . ولعل

(١) أظرفنون الأدب :

الاتقلاب الخطير الذى أحدثه شو فى المسرح الحديث هو هذا ، هو نقله الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر ، وهو بذلك يكون قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له . فلم يشأ برناردشو أن يكون صراعه من نوع صراع الميلودراما ، الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تسكاد تتغير فيما يسمى بالميلودراما ، وهو نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى بنهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ولكنها معيبة من ناحية أخرى وهى أنها لا تعمق الحوادث والأشخاص ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيداته وتشعب مشكلاته ، فهى تأخذ عنصرا واحدا من عناصر المسرح وتتمسك به وهو عنصر الإثارة مضحية بعناصر أخرى ، ومن ثم اتسمت الميلودرامية بالخفة والضحيج أكثر مما اتسمت بالعمق والدراسة .

كما أن برناردشو ينفر من صراع المسرحية الرومانتيكية الذى غالبا ما يتميز فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية ، صراع بين البطل ونفسه . أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لاسرته مثلا ، مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى لأن المسرحية الرومانتيكية لم تستطع أن تتخلص من سيطرة العنصر الذاتى المتفوق ، وأسكتتنا عالم الوجدان والخيال ، والاتصل فى المسرح أنه تمثيل للجتمع ، والمسرحية تمثل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى ، فهى تمثل لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفرادا استقلوا بوجودهم (١) . ولعل ركود المسرحية

(١) أنظر المرجع السابق .

الرومانتيكية راجع إلى أنها مثلت الفعل الإنساني من جانبه الفردي الوجداني لا من جانبه الاجتماعي .

من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة واثقلا على المسرح الرومانتيكي وعلى الميلودراما ، واخذاً أن يكون صراعاً صراعاً يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية معتمداً فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة ، مستدينا عليه بقوة الحرار ومهارة العرض .

وهذا النوع من الصراع قادر على جذب أنظار المشاهدين وتعليقهم . وليس الصراع الجسدي والماطفي وحدهما هما القادران على الإثارة والجذب فالصراع الفكري قادر هو الآخر على إثارة الجماهير وجذب انتباههم وعلى الأخص إذا ما توافر له أسلوب شو القوى الإقناع ، الماضي الحجة ، اللاذع السخرية الزاخر بالنسكة .

ولا يخفى أن صراع الأفكار كان على جانب كبير من الأهمية في المسرحية اليونانية القديمة ، وفي مسرحيات العصر الإيزابيثي ، ومع ذلك فإن مسرحية شو لم تلجأ كما لجأت هذه العصور إلى العنف التراجيدي ، ولم يستعن بهول الفاجعة الذي كان يمثل قمة الصراع في المأساة الشعرية ، ويجب ألا ننسى أن شو قد نشأ وتثقف ونضج في فترة كانت فيها الحجة والفكر هما سلاح الإنسان الأول ، وما أظن أن أحداً في منتصف القرن العشرين يعتقد أن مشكلة أنتيجون أقرب إليه من مشكلة كانديدا المنزعة من صميم واقعه ومجتمعه .

والحقيقة أن النقاد يظلمون برنارد شو عندما يطلقون حكماً عاماً على شخوصه بأنها أبواق وعلى مسرحياته بأنها أفكار وأفكار فحسب ، فالأولى بنا عند إلقاء الحكم على مسرحياته ألا نجعل الاعتبار كله لفلسفته ، عن التطور الخالق ودفعة الحياة كما ظهرت في روايته ، العودة إلى متيوشالغ ، ود الإنسان

والإنسان الأعلى ، فكثير من النقاد لا يرجع العناصر البناءة إلى فلسفته ومنهم Alardyce Nicoll صاحب كتاب الدراما البريطانية British Drama ولكنهم يرجعونها إلى طريقته الجديدة في تكوين شخصياته وبناء مسرحياته . ومن منا الذي شاهد كانديدا ، أو حيرة الأطباء ، أو أويجهاليون (وأنكر وجود شخص يعيشون بحقهم في الحياة لاجئ التأليف ، إتنا تذكر في شخص ييجهاليون أفرادا أحياء كما تذكر شخص شكسبير وديكنز (١) . ورواية ييجهاليون لشوليسست هي الأسطورة القديمة بشخصياتها فقد أسقط الكاتب من حسابه وقائع الأسطورة اليونانية القديمة، ولم يأخذ من الأسطورة غير عنوانها ومفزاها العام

بييجهاليون عند برناردشو

بييجهاليون عند شو ليس هو هذا المثال الذي ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو هذا الرجل الذي يتوسل إلى الآلهة في أن تبعث الحياة في هذا التمثال حتى إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانية ويتزوج بها ييجهاليون. وإنما ييجهاليون عنده شخصية مأخوذة من واقع المجتمع في القرن العشرين أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه هنري هجنز Henry Higgins ثرى من طبقة أرستقراطية يتقابل في الطريق العام مع فتاة من طبقة فقيرة اسمها اليزا Eliza تتحدث لهجة من لهجات أحياء لندن الشعبية . ولما كان هذا الأستاذ في علم الصوتيات مغرما باللهجات، متسبعا لصنوفها وأشكالها ، مشغولا بتسجيله لكل نوع منها ، فقد أهتم بلهجة هذه الفتاة ، وشعرت هي الأخرى بأن هذا الأستاذ قد يكون وسيلة لرفع مستوى لغتها إلى لغة الطبقة الأرستقراطية، وتدفعها رغبته وبساطتها ، وإرادتها القوية إلى الاتصال بهذا الأستاذ رغم صلفه وكبريائه واحتقاره لشأنها ، سخر

(١) أقرر النقاد .

منها أول الأمر ، ولكنه اضطر أن يحاربها من باب التهمك والاستخفاف ، ويستمر العمل بين هذا الأستاذ الكبير ، وهذه الفتاة المنحدرة من حثالة لندن ، وتجرى أحداث القصة ويستمر الصراع بين الشخصيتين ، حتى يتم خلق هذه الفتاة من جديد ويتغلب عنادها وإرادتها على صلف الأستاذ وكبريائه . تصبح الفتاة منافسة للوسط الاستقراطي ، وللطبقة الممتازة لغة وأدبا وثقافة ، ويجد البطل نفسه آخر الأمر خاضعا لها رغم أنه .

وهكذا نرى شخصية إلزا العنيدة بسبب الجهل والفقر قد أصبحت في النهاية شخصية رائعة عارمة القوة متألفة فلا يسع هجوز وهو يشعر بمزيج من الفرح والاستنكار الناشء من صلفه وكبريائه إلا أن يخضع لها .

هذا النمو في الشخصية هو المحور الذي يدور حوله العمل كله ، وهو الذي اعتمد عليه المخرج الروسي زريوف في إخراج مسرحية بيجماليون في موسكو (١) ، فقد أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هجوز القوية ، بل والقاسية المستبدة أحيانا والمنطوية على الانانية الشديدة أحيانا أخرى وشخصية إلزا ، وفطن أن أية محاولة لتخفيف الصدام النفسى بين هجوز وإلزا سوف يجعل المسرحية أقل امتاعا ، ولهذا كان أول واجبات المخرج أن يزيد من إقناع جمهور المتفرجين بأن شخصية هجوز لا بد أن تتعرض للكراهية والسخط ، وأن يظهره كما أراد المؤلف في صورة إنسان شديد القسوة شديد الجفاء شديد العناد ، إنسان مجنون في تعصبه لآرائه فلم يكن يطيق مداراة أو مناقشة مع أحد في شأنها . هذا التعصب اللاعنى لتقاليد بالية هو مفتاح مأساة هجوز الذى ظل على إحتقاره لآية فتاة جميلة قد تشغله عن تحقيق هدفه من

(١) أنظر مجلة الشرق العدد ٣ .

ناحية ، وقد تحط من كبرياته وطبقته الاجتماعية من ناحية أخرى. ويظل على حماقته وتعصبه غافلا عن حقيقة الشخصية التي تبناها حتى نهاية القصة .

وقد استخدم شو في هذه المسرحية أسلوبه الماروف الذي اتخذه الكاتب لنفسه ، وأصبح علامة عليه في كل ما يكتب. وأسلوب شو المعتاد هو أن يلقي ظللا من الشك على كل النتائج التي يتوقعها المشاهد أو القارئ ، ويستمر في إيهامها بنهاية غير النهاية الحقيقية . ويظل كذلك حتى يتأكد من أن الهدف الذي توقعه القارئ أو المشاهد سيتحقق، وإذا به يتقلب الموقف رأسا على عقب ويمحو كل ما كان بخاطر القارئ من تخيل. فهو يرهنا بأن الزا سوف تزوج من الشخص العادي فردى Freddy ثم إذا بالنتيجة التي كان يتوقعها الجميع تختفى ، ويرى هجئ نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم . وبرنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع ، أو هذا هو ما كان ينبغي أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة .

وهكذا نرى أن شوقادر على خلق الشخصية الإنسانية في رواياته ، وعلى إعطائها الجانب الحي ، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات ، وتحقيق عنصر الإثارة الذي لا تستغنى عنه أية مسرحية ناجحة ، وأن يعتمد في كل ذلك على أسلوبه الجديد .

وما فلسفته وما اشتراكيته ، وما حواراته ، وما سخرته إلا وسطا براءة للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، وإيقاظ الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويحمونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم .

بيجماليون عند توفيق الحكيم

رأينا في تحليلنا لمسرحية « شو » القائمة على أسطورة بيجماليون ، كيف استطاع الكاتب أن يخلق من الموضوع القديم رؤية جديدة عالج من خلالها واقع الحياة في لندن في عصره ثم كيف انتهت النظرة الواقعية للمشكلة ولبناء الشخصيات بناء يكشف عن فلسفة شو في نظرتة إلى الواقع .

أما الأستاذ توفيق الحكيم فقد كان له موقف مغاير من الأسطورة اليونانية وقد حكى لنا الحكيم بنفسه الأسباب التي لفتت نظره إلى هذه الاسطورة فقال : إنه شاهد لوحة فنية في متحف اللوفر بباريس ، ثم بعد فترة من الزمن شاهد « فيلماً سينمائياً » عرض في القاهرة عن بيجماليون مأخوذاً من مسرحية برنارد شو .

إذن ، فقد رأى الحكيم الأسطورة ممثلة في عمليتين فنيين الأول : لوحة فنية من متحف اللوفر ، والثاني : هذا العرض السينمائي لمسرحية شو عن بيجماليون ، وليس من شك في أن الحكيم قد رجع قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارساً له ومتعمقا إلى روح الأسطورة ، كما أنه لا شك قرأ مسرحية برنارد شو وتفاعل معها وهذا ما نسميه بالتمثل والتأثر . ومع ذلك فقد أعاد الحكيم تصور الأسطورة ، وأبت عليه أصالته وعمقه إلا أن يطرح القضية طرحاً جديداً كما عودنا - فإلى جانب تأثره نراه يقدم الجديد ، وذلك حين يجعل الصراع يدور في روايته بين روعة الفن عندما يبلغ درجة المثال أو درجة الإبداع العليا ، وبين واقع الحياة . ويفاجئنا الحكيم بانتصاره في النهاية للفن ضد الواقع الذي كثيرا ما ينفر منه الفنان المخلص .

فبعد أن أتم الفنان المبدع صنع تمثاله « جالاتيا » والذي يعتبر رمزا للخلق الفني الذي يهيم به خالقه هيام عاشق متيم ، هياما يملك عليه كل له . . ثم لا يمضي وقت طويل بعد خلق الفنان لهذا التمثال المبدع حتى يبعث فيه الإله الحياة ويتحول إلى امرأة ترمز للغرائز الحيوية التي تدفعها إلى

تفضيل الرجل على الفنان المشتغل بفنه والواهب له كل وقته وفكره

وتبدأ المرأة تمارس حيويتها فتهرب مع «نارسيس» المدلل المعجب بنفسه ، ولكنها لا تمضي في هذا الهروب إلى نهايته ، فلا تلبث أن تثوب إلى رشدها ، وتفيء إلى زوجها الفنان «بيجماليون» . وأقبلت تستغفره عما ارتكبت في حقه من خطأ ، وأخذت تستعطفه ، وتغنى بمواهبه وعظمة فنه وعبقريته الخلقة وتعترف له بأن عظمته تفوق عظمة الآلهة ، ذلك أن الآلهة يخلقون الضعاف من البشر المصابين بالضعف والقبح في حين يخلق بيجماليون الجمال الخالد . ثم تتعهد له بأن تكون زوجا وفيه تقوم بخدمته وتسهر على راحته .

ولكن بيجماليون الذي كان قد تعلق وجدانه بصورة مثالية لتمثاله ينفر من زوجته حين يراها تحمل المكينة وتزاول أعمال البيت ، وهكذا يراها وهي تنأى بعملها عن الصورة المثالية التي في ذهنه والتي تمثل الجمال الخالص المجرد .

وهنا يثور الفنان على صورة المرأة الواقعية ، فيدعو الإله أن يردها كما كانت في صورة تمثال عاجي ، ثم ينهال الفنان على رأس المرأة بالمكينة انتقاماً من التمثال الذي حرك غرائزه وجعله يتحول من فنان متجرد النظرة إلى رجل تحركت غرائز الحياة في نفسه فاشتبهى المرأة حتى إنه يطلب من فينوس أن تبعث فيها الحياة .

وواضح من هذا كله أن الحكيم يعبر من خلال روايته عن ناحيتين بارزتين الأولى : معارضة الفن للحياة أو بمعنى آخر إثارة الفن على الواقع وانتصاره له . والثانية : نفور الفنان من المرأة لأنه يرى فيها ملهاة له عن فنه .

وهذه الرؤية لا شك تعكس ما حدث لتوفيق الحكيم في بدء حياته حين كان ينفر من المرأة ، ويراهنا منصرفة إلى واقع الحياة بحكم تعبيرها عن غرائز الحياة ، وتلك نظرة قديمة عند الحكيم مرتبطة بآرائه الأولى في المرأة التي لم

يلبث أن عدل عنها فيما بعد ، وتطور بفنه نحو واقع الحياة وصار زوجا ورب أسرة في واقعه الشخصي .

هذا التناول للأسطورة عند الحكيم لا شك أنه يطرح رؤيته الخاصة ، تلك الرؤية المثالية التي تختلف كلية عن رؤية برنارد شو الواقعية ، وليس من شك كذلك أن كلا النظرتين قد انعكستا على العاملين الفنيين فصبغتاهما بلونين متباينين، فبينما جنحت رواية شو إلى الواقعية في العرض والتناول ورسم الأشخاص ، إذا رواية الحكيم تجنح إلى الرمزية وبالتالي إلى الإيحائية وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة في الإضاءة والمناظر ورسم الشخصيات حتى تكثف المعاني المثالية والرمزية التي أرادها الحكيم .

قائمة بمسرحيات برناردشو وتاريخ ظهورها على المسرح لأول مرة
وأسماء المسارح التي ظهرت بها

1892 (9 Dec.) Widowers' Houses, Independent Theatre Society,
Royalty Theatre, London.

1894 (21 Apr.) Arms and the Man, Avenue Theatre, London.

1895 (20 Mar.) Candida, Theatre Royal South shield, Durham.

1897 (1 Oct.) The Devil's Disciple, Harmanns Bleeker Hall, Albany,
New York, U.S.A.

Princess of Wales's theatre, Kennington, London, 26 Sept, 1899

1899 (26 Nov.) You never can tell, stage Society, Royalty Theatre,
London.

1900 (16 Dec.) Captain Brassbound's Conversion, Stage Society,
Strand Theatre, London.

1901 (1 May) Caesar and Cleopatra, I fine Arts Building Chicago,
U. S. A.

Grand theatre, Leeds, 16 Sept. 1907.

(1) the catalogue of the Exhibition Celebrating the 90th
Birthday of Bernhard Shaw, organized by the national
book League at 7- Albemarlestreet, London in July 1946
mentions a programme of production of this play at the
fifth Avenue Theatre, New York U.S.A., in 1879 ; and
also a playbill of a production at the Theatre Royal,
Newcastle-on- Tyne in 1899. The latter was a copyright
performance with Mrs. Patrick Campbell in the cast, the
reference to an 1897 performance is no doubt a misprint,
for the play was not completed until 1898.

1902 (5 Jan.) Mrs. Warren's Profession, Stage Society, New Lyric theatre, London.

1904 (1 Nov.) John Bull's Other island, Royal Court Theatre, London.

1905 (20 Feb.) The philanderer, New Stage Club, Cripplegate, London.

(23 May) Man and Superman, Royal court Theatre, London Act. III, the scence in hell (usually omitted because of its length, though it is the most important of Shaws writings up to that date). was firts performed - as a separate one-act play - at the same theatre on 4 June 1907.

(28 Nov.) Major Barbara royal Court Theatre, London.

1906 (20 Nov.) The Doctor's Dilemina Royal Court Theatre, London.

1908 (12 May) Getting Married, Theatre Royal, Haymarket, London.

1909 (25 Aug.) The Shewing-up of Blanco posnet Abbey Theatre, Dublin, Ireland.

Aldwych Theatre, London, 5 Dec. 1909.

1910 (23 Feb.) Misalliance, Duke of York's Theatre, London.

1911 (19 Apr.) Fanny's first lay, little theatre, London.

1912 (25 Nov) Androcles and the lion, Kleines theatre, Berlin.
St. Jame's theatre, London, 1 Sept. 1913.

1913 (16 Oct.) Pygmalion, Hofburg theatre, Vienna.

His Majesty's theatre, London, 11 Apr. 1914.

1920 (10 Nov.) Heartbreak House, theatre Guild, Garrick Theatre,
New York. U.S.A.

Royal court theatre, London, 18 Oct. 1921

1922 (27 Feb.) ⁽¹⁾ Back to Methuselah, Theatre Guild, Garrick
Theatre, New York, U.S.A.

Repertory theatre, Birmingham, 9 Oct. 1923.

1923 (28 Dec.) Saint Joan, Theatre Guild, Garrick theatre
New York, U.S.A.

New Theatre, London, 26 Mar. 1924.

1929 (14 June) The Apple Cart, Polish theatre, Warsaw. Malvern
Festival, ⁽²⁾ 1h Aug. 1929.

1932 (29 Feb.) Too True to be Good, New York Theatre Guild,
Colonial Theatre, Boston, U.S.A.

Malvern Festival, 6 Aug. 1932.

1933 (25 Nov.) On the Rocks, Winter Garden Theatre. London.

*(1) Back to Methuselah is a cycle of five plays. The whole
cycl was given in the both New York and Birmingham,
bot on varying dates. The dates given here relate to part I.*

*(2) The Malvern Festival, in Worcestershire, England, was
founded in 1929 by Sir Berry Fackson (of the Birmin-
gham Repertory Theatre) in honour of Bernard Shaw.
In later years plays from several centuries were
performed. The festival was suspended when the second
world war began and was not resumed until 1949, with
Shaw's Boyact Billions as the opening play.*

1936 (4 Jan.) The Millionairess, Academy Theatre, Vienna, De la
Warr pavilion, Bexhill, 17 Nov. 1936.

1938 (1 Aug.) Geneva, Malvern Festival.

1939 (12 Aug.) In good king Charles's Golden days, Malvern
festival.

1948 (21 Oct.) Buoyant Billions, Schauspielhaus, Zurich.

Malvern festival, 13 Aug. 1949.

المسرحية الشعرية

العرب والمسرح :

إن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى وراء ، وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر ، لاستطاع أن يدرك قفزة التطور التى قفزتها الثقافة العربية، فلقد كانت ثقافة مصر قبل القرن التاسع عشر، ثقافة فاترة منحلة سطحية ، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما أضاف إلى هذه الثقافة ضعفا وانحلالا، حتى أصبحت دراساتها حواشى وتلميحات وتصانيف أو أدبا لإنشائها متكلفا لفظيا لا تجرى فيه الحياة إلا بمقدار. والذى لا شك فيه أننا لم نتمش إلا بعد أن بدأت حركة البحث للقديم ، ولقد كان البارودى أول ثمرة لهذا البحث بمختاراته وديوانه، وكان جمال الدين الأفغانى والأستاذ الامام أول من جددوا من شباب الإسلام بدعوتهم إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى دائما ما تحاول أن تقضى مع حياتنا الروحية . لقد حدث فى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ما يشبه إلى حد ما حركة البحث العلمى متى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر . حدث فى أوروبا رجوع إلى القديم وبعث له ، وكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أخذنا نحن نحى تراث مكة والمدينة ودمشق وبيداد ، ولكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الاثورية امتزاج معرفة عقلية أكثر منها معرفة حسية ذوقية . والمتبع لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت ثورة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من ٣٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م) مدة البطالسة والرومان وبيزنطة وكانت لغة الثقافة هى اللغة الإغريقية ، وقد كنا نتوقع أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث

فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة ، ويكتبون الكتابة الديموطيقية ، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة . فقد كان المصريون في بؤس مادي يخضون الإغريق ، واتقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، ولم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربياً إسلامياً .

ومن الغريب أن أثر الإغريق على مصر لا يأتيها عن طريق الإغريق أنفسهم ، وإنما يأتيها عن طريق العرب . فمن المعروف أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى وإذن فقد ورثت مصر الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربي . والامر في الادب كالامر في الفلسفة ، فأدبنا المصري العربي قد انفصل عن التفكير الإنساني بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق ، ومكثت هذه العزلة حتى سنة ١٧٩٨ . فمن ذلك التاريخ بدأنا نفتح نوافذنا على العالم الحى وبدأنا نقرأ فيما نترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، ولكن على الرغم من حركة الترجمة والبعثات ونهضة رفاة وتلاميذه فإن التغير في حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف والسبب في ذلك هو أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس . لقد كان أشبه شئء باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية ، فالذى استطعنا أن نتأثر به من هذه الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبي وحده ، أخذنا طريقة البحث الأوروبية ، طريقة الكتابة ، فهم الأسلوب العلمى ، أما الأدب والفن فإننا لم نستطع بعد أن تتمثل بناييعها الجديدة التمثيل الصحيح ، ولو أن العباسيين استطاعوا أن يمثّلوا أدب أفلاطون وشعر الإغريق وما يميزهم ومراحلهم لتغير وجه التاريخ ولكننا اليوم أمام أدب عربي آخر ، ولكن العرب لم يقولوا على غير أرسطو من الفلاسفة ، ولم يستطيعوا أن

يتذوقوا أفلاطون وصوره لأنها كانت بعيدة عن محيط العزب العقلي والشعوري .

.. ونقل التفكير الأوروبي لا يكفي في تغيير اتجاهاتنا الأدبية وخلق ألوان جديدة منها لأن الأدب الصحيح هو الذي نستمدّه من الحياة وننبئه على الواقع، وهذا لن يكون حتى نعرض الفنون الأوروبية الحديثة على أنفسنا عرضاً مباشراً، عرضاً شعورياً ذوقياً لا مجرد عرض عقلي ثقافي ، ومن هنا نستطيع أن نغير من حياتنا الروحية عندما ندرك مانحن فيه من ضعف فنغير من مقومات هذا الضعف واتجاهاته وقيمه .

هذا الغذاء الروحي الجديد لا يمكن هضمه بالترجمة وحدها ، بل بالاستعداد لتغيير اتجاهات حياتنا نحو عالم من الإحساس أسمى من العالم الذي نحيّاه الآن وبالإيمان بأن السبيل هو أن نحيّا هذه الآداب وأن نستشف حقائقها النفسية .

لهذا السبب الأخير تعذر على كثير من فنون الأدب في الغرب أن تدخل إلى الأدب العربي وإلى مصر ، وكان المسرح وأدبه من أولى الأشياء التي أشاح الأدب العربي بوجهه عنها ، واستمر الأدب العربي في عزوفه عن المسرح فترة طويلة من التاريخ . كان من أهم أسبابها كما أوضحنا هذه القطيعة الغريبة التي ظلت قائمة بين الأدبين الإغريقي والعربي ، وباستمرار هذه القطيعة تعذر على المسرح أن يقوم على أساس ويطيد وأن يجد كما يقول "توفيق الحكيم" ، مكاناً لدينا في في أروقة الأدب والفكر والثقافة . فقد كتب الحكيم فصلاً ممتعاً في مقدمة مسرحية الملك أوديب ضمنه خلاصة رأيه في أسباب إحجام الأدب العربي عن التأليف للمسرح ، وبجمل قوله أن المترجم العربي عندما حاول نقل آثار

(١) اقرأ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم

اليونان وقف حائراً أمام الترجيديا الإغريقية ، فهو يقلب بصره في نصوص صماء يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكتها وأزمتها فلا يسمعه ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً في بلاده . ولما كان العمل التمثيلي لم يجعل للقراءة وحدها ، وإنما له آله التي لا بد من إدراكها وفهمها وهي المسرح ، فقد وجد المترجم العربي ألا فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم . كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو في رأى الحكيم السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح ، فإن مسرح (باكوس) الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان بناء متينا راسخا، ومن يطلع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه ، وما كان يتسع له من آلاف المشاهدين يحكم من الفور بأن هذا أمر لا بد فيه من مدينة مستقرة وحياة اجتماعية موحدة مكتملة ، ولا يعنى توفيق الحكيم بهذا الكلام أن الخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي ، وإنما الأمر في اعتقاده نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة وهو يقول :

« شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرمهم الجواد ، لظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه .. ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه ، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه .. فإذا سئل عن الجواد الأصيل في أرجاء العالم قيل هو الجواد العربي ، وإذا أريد وصف رائع لحصال الخيل فلن يوجد إلا في الشعر العربي . كل الأمر إذن في الأداة ، وكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول : (أعطونا الجواد ونحن نركب) فإنهم كذلك قد يقولون (أعطونا المسرح ونحن نكتب) .

وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية في القديم فقد طهر المسرح في حياتها الحديثة ، ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهور المسرح كبناء وإنما هي ظهوره كفن . المسألة هي إحساس وتمثيل وهضم ، ولا بد من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئا طبيعيا يصدر عن عراقة واصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة . ونحن الآن لسنا في طور الخلق أو الإبداع في الميدان المسرحي ، وإنما نحن في طور التقليد والدراسة . فتوفيق الحكيم الذي يتوافر على دراسة التراجيديات اليونانية في صبر وجاد كما يقول يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعينون عربية لتخرجها للناس مرة . أخرى مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا .

وليس من شك في أن توفيق الحكيم عندما حاول محاورة هذه، وعندما دعا إلى هذه الدعوة إنما قصد بنا أن نتعلم، وأن نهكف على الدراسة والإساعة والهضم والتمثيل قبل أن تنتقل إلى طور الإنتاج الاصيل الخالد الذي ما يزال يتنا ويسته عمر طويل .

إن حياة مسرحنا حديثة جداً فقد بدأ المسرح العربي في مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامة حجازي ثم ورثه برواياته وألحانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القوية بدأ الالتفات نحو تمثيل الروايات وفي ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة بعض الروايات على النحو الذي كان العمل جاريا عليه في تلك الأيام ، ثم جاء شوقي ودفع بعد ذلك برواياته إلى المسرح . وكان شوقي مدركا لخطورة المحاولة مشفقاً على شعره أن يخذله في ميدان مستحدث جديد على الأدب العربي فلم يفكر شوقي في طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث

بها إلى المطبعة . وكانت المحاولة الأولى التي بدأ فيها الشعر العربي يمارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب . وهكذا قدر للمسرحية الشعرية أن تولد عندنا في الوقت الذي كان فيه تقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضا : هل ماتزال المسرحية الشعرية تستطيع أن تجارى واقعية الحياة الحديثة وماديتها أو لا تستطيع .

فنحن نعلم أن المسرح اليوناني قد نشأ نشأة دينية وأن المأساة والملمهة في شكلها الأخير ليسا إلا تطورا لما كان يقام من احتفالات للإله (ديونيسوس) وكانت المأساة اليونانية تمثل الفعل الإنساني كما تريده القوة المدبرة المسيطرة على الكون ، فالبطل في المأساة مسير إلى مصيره بتدبير قوة عليا خارجة عن قوى الجماعة فأساة كأساة أوديب لسوفوكليس نرى موضوعها هو موضوع القدر . القاسى المحتوم الذي لا اختيار فيه ولا مرد له يجثم بكل وطأة ثقله على امرئ من قبل ميلاده ويشاء وحى الآلهة أن يقتل هذا الرجل أباه وأن يتزوج أمه على غير علم منه ، وأن يساق إلى نهاية المأساة خاضعا للكون الأعلى مدفوعا بروح الآلهة ورغبتهم . فالفعل في المأساة اليونانية كما ترى مجاله كون آخر غير الكون الأرضى ، ولذلك فإن مجال الخيال والرمز والشعر أوسع مدى وأكثر انتشارا في مآسى ذلك العصر كما كان ذلك في عصر شكسبير مع اختلاف في طبيعة المسرحية في زمن شكسبير عنها في زمن اليونان . ولقد كان اليونان شعبا يحب جمال القول والشعر ، ولا يؤثر عليهم شيئا ، ولهذا كانت الأهمية الأولى في المسرحيات اليونانية للشعر والحوار . من أجل هذا كانت اللغة التي تكتب بها المأساة القديمة شعرا وطلت كذلك الملمهة حتى القرن السادس عشر . وكان طبيعيا على المأساة وهي تعالج هذه المعانى الكونية الشاملة أن تخلق في أجواء بعيدة عن الواقع ، أجواء نخلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوعا من الترانيم الدينية الروحية المثالية التي لا يقوى عليها غير الشعر . واليونان

عالجوا مآسيهم بهذا المعنى الدينى الشعرى . وهذا المعنى نفسه هو الذى اعتمد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين الملهاة والمأساة ، فقال : « التراجيديات تمتاز بنبأها ، نبلا فى الأسلوب الشعرى ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر فأسلوبها لا ابتذال فيه ، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى رفيع ، صوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال ، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالالفاظ الشعبية ، ألفاظ الشوارع والطرقات والأسواق ، وشخصياتها من أفراد الشعب العاملين . » وليست اللغة وحدها هى العامل المميز بين المأساة والملهاة ، فثمة فروق أخرى جوهرية ولكنا سقنا هذا النص لنوضح كيف كان اليونان يحرصون على أن تكون لغة مآسيهم لغة شعرية سماوية رفيعة .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الدينى العميق الذى كان يسموها عن مستوى المؤلف من حياتنا ، هذا المعنى الذى كان يتمثل فى الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى من الإنسان ، هذا الصراع الذى ينتهى دائما به جز الإنسان وفشله ، ومن هنا يأتى لكلمة المأساة مدلولها الذى حاول شعراء الإنسانية أن يخلدوه بأشعارهم ، فكانت المأساة أو ما يسمى (التراجيديات) . ومن هنا نستطيع أن ندرك وظيفة المأساة التى حددها أرسطو بقوله : « هى إظهار عاطفتى الرحمة والخوف بما تشتمل عليه من عرض للحياة أو لاحتتمالات الحياة ، هذا الشعور الدينى ليس إلا شعور الإنسان بأنه ليس وحده فى هذا الكون وأن قوى أخرى تسيره إلى نهاية محتومة مجبولة . » وليس من شك فى أن هذا الشعور لم يعد موجزدا اليوم ، فقد تغير اعتقاد الإنسان ، وسيطرت عليه مادية شاملة ساحقة ، وتغير المسرح نفسه كذلك فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية ، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المآثر

والستائر والنضد والأثاث وكل هذه تحد من خيال الشعراء وتحدوهم في جو من الواقعية، وتقربهم من الحياة العادية. ومن هنا جاءت غلبة النثر على المسرحيات وبالتبعية جاءت غلبة الملهة على المأساة، وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتحدروا شعرا في جو مليء بالمادية الواقعية. ولم يخل النقد المصري نفسه من الإشارة لهذه الناحية فقد هاجم الدكتور طه حسين في مقدمة مسرحية «غروب الأندلس»، التي كتبها الشاعر عزيز أباظه. هاجم فكرة المسرحية الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذي نعيش فيه.

وليس معنى هذا أن العالم اليوم قد خلا من المسرحية الشعرية، أو أن الشعر اليوم لم يعد صالحا للمسرح، فما يزال في الآداب الأخرى مسرحيات حتى اليوم تكتب بالشعر، وما يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيرا عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الحجب عن حقائق النفس. ففي الأدب الإنجليزي يكتب الناقد والشاعر T.S. Eliot مسرحياته بالشعر، ولقد كتب فصلا ممتعا فيما كتب من فصول في النقد عن الشعر والمسرحية Poetry and Drama. عالج فيه المشكلة وناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتحدث عن المزايا التي يستطيع الشعر المسرحي أن يمنحها للمشاهد ولا يقوى النثر المسرحي أن يمنحها وبدأ بقوله: وإذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخبرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته، إذ لا بد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح، وأن يكون أداة

مرنة للتعبير عن حاجاته ، لا مجرد نغم جليل مصبوب في قالب مسرحي ، وإذا لم يتحقق هذا فيتحتم على المسرحية أن تكتب ثرا مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي . ومن هنا فقد وجب على النظارة أن يكونوا على وعى تام بأحداث القصة وأفعالها لأن النثر يثير عواطفنا ويحرك انتباهنا . إنما هي القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية .

وشواء أكان الشعر أم النثر وسيلتا في الكتابة إلى المسرح فإن كلا منها لا بد وأن يكون وسيلة لنساية ، والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا كما تتصور . فإن النثر الذي تنطق به مسرحياتنا التي قدمها أدباؤنا إلى المسرح في أيامنا الأخيرة نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية ، فهو من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته . فإذا نحن أدخلنا في اعتبارنا لغة التخاطف اليومية التي هي أساس التفاهم في حياتنا العادية فإن ، النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه سيبدو متكلفا مصطنعا شأنه في ذلك شأن الشعر . ومادما نصطنع في كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة ، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر .

وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التي يتحدثها . فلو صح هذا لكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات في المسرحية . إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفني والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا في التعبير من لغته العادية على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته ، أو قل هو تأثير لا شعوري يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية وأحداثها .

ثم يستلزم T.S. Eliot ليحدد الفكرة التي يهدف إليها من كتابة مقاله أو التي يدعو إليها جاهدا وهي طموحه في أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه . وهو لهذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر في المسرح نظراً للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يبسط ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على المؤلفين للمسرح، وحتى تعاد عليه أذن المستمع والمشاهد بحيث تنسى أنها تستمع إلى شعر ، بل أنه ليذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر . بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها . ولكي يدلل الكاتب على صحة دعواه التي تمسك بوجوب الاحتفاظ بالشعر للمسرح يوجه نظر القراء إلى افتتاحية هاملت حيث يلاحظ النظارة في المشهد الأول منها قدرة الشاعر على تغيير أسلوبه والانتقال فيه إلى أكثر من نغم ، فليس في هذا المشهد سطر واحد من الشعر إلا وقد أضاف معنى درامياً جديداً ، وليس يتكون الاثنان والعشرون سطر الأولى إلا من أبسط الكلمات المنزعة من أقرب التعابير وأكثرها ألفة والتصاقاً بحياتها ، إن شكسبير قد أضع عمر طويلاً في المسرح قبل أن يستطيع كتابة الاثنين والعشرين سطر هذه ، وليس يستطيع شاعر أن يمتلك هذه القدرة إلا بعد أن يكون قد أحرز تلك القدرة على كتابة الشعر في بساطة كمذه التي نراها في افتتاحية هاملت فأنتم أمامها لبست مأخوذاً بجمال شعرها وإنما أنت مأخوذ بالجو النفس الذي تخلقه كلمات هذا الشعر . وعلى الرغم من أن الشعر في نفوسنا أثراً يختلف عن أثر النثر فإننا في هذه اللحظة من المسرحية لا نعي إلا أننا في ليلة يسقط فيها الجنييد ، وأن حرساً من الجنود يحرسون أعلى القلعة ، وأن نذر الشر تنبئاً بوقوع حدث مشوم .

ثم يدعى الكاتب في تحليل هذا الجزء من شعر هاملت موضحا عبقرية الشعر وقدرته في إبراز الصور الدرامية ومعانها الدقيقة .

هذا هو دفاع شاعر إنجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية وهو دفاع يقوم على الإيمان بأن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحادا ينتقى فيه الأحساس بكونه كلاما موزونا مقفى ، كُن الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح وإذن فنحن نغالى بل ونظلم أنفسنا إذا حاولنا أن نباعد بين الشعر والمسرح أو إذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن ثنيهم عن المحاولة. فلهو أن يؤلف مسرحياته الشعرية في أى وقت يشاء ولنا أن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتابتهم المسرحية على أن يكون من واجب النقاد بعد ذلك أن يظلوا أمناء في رقابتهم للفرق ، وأن يمارسوا حقهم في مشاهدته ومراجعتة وتقديره وتحليله ، ولنحاول أن نمارس شيئا من هذا الحق في تحليلنا لاشهر مسرحيات شوقي : د مجنون ليلى . .

مجنون ليلي لشوقي

مجنون ليلي شخصية إسلامية من شخصيات القرن الأول للهجرة ، وشاعر من شعراء البادية في تلك الحقبة من التاريخ التي ازدهر فيها الغزل العذري على يد شعراء وقفوا حياتهم على حب واحد يتغنون به في عفة ، ويصدرون فيه عن عاطفة حارة وحرمان متصل ، حرمان أشبه ما يكون بهذا الحرمان الإرادي الذي تعمل الإرادة على تغذيته من وقت لآخر ، حتى لتكاد الأحداث تخيل للقارىء أنها هي التي تقوى من هذا الحرمان أو تزيد من اشتعاله أن تكون أحداثا يشترك في خلقها الشخص المحروم ذاته بما يضعه في طريقه من عرائق ، أو قل بما يكون قد ترسب في أعماق ذاته من رواسب تمنعه من أن يكون حرا في الاتصال بمن يحب

ومع ذلك فقد صورت كتب التاريخ والأخبار قصة المجنون بحيث جعلته ضحية الصراع الذي ينشأ بين الحب وبين التقاليد . والتقاليد هنا هي التقاليد العربية القديمة التي كانت تحول بين الشاعر وحبيته إذا هو شبب بها ، أو تحدث باسمها في شعر يروى وينشر ، أو إذا هو صور في هذا الشعر ما يمكن أن يكون سبة وعارا بالقياس إلى العربي البدوي في تلك الحقبة من التاريخ .

هذا الصراع هو الذي اتخذ شوقي أساسا لمأساته في مسرحيته « مجنون ليلي » ، غير ملتفت كثيرا إلى ما كان يحسن الالتفات إليه من وجود عوامل نفسية أخرى يمكن أن تدعم الصراع وتقويه . فقد كان من الممكن مثل هاتين الشخصيتين اللتين اعتمد عليهما شوقي : شخصية المجنون وشخصية ليلي . قد كان من الممكن لشخصيتين من هذا النوع أن تصورا ، بملاحظهما النفسية وتكوينهما البيئي والاجتماعي ، في نظر كاتب المسرحية ، نموذجين من النماذج البشرية التي تشتمل على خصائص عامة تصلح أن تميزهما بطابع معين ،

وتجعلها يمثلان طائفة خاصة من البشر ، لها نفس الصفات وبها من رواسب البيئة والتربية والمزاج والتقاليد ما يفرد هذه النماذج ، ويجعلها تقسم بعلامح نفسية خاصة . وفي هذه الحالة أى فى حالة ما يتجه كاتب المسرحية هذا الاتجاه لن يكون الصراع صراعا بين عاطفة حب وتقاليد بيئة فحسب بقدر ما يكون صراعا بين حب طابع معين من الناس وبين التقاليد ، طابع يمثل نموذجا خاصا أو قطاعا خاصا من قطاعات النفوس البشرية التى تصطرع وتتفاعل مع تقاليد مجتمع معين ومفاهيم هذا المجتمع .

لم يلتفت شوقى إلى هذا الصراع النفسى الذى يكشف فى النهاية عن نموذج بشرى ، ولم يعن باستبطان نفس هذا السكائن البشرى المتميز بقسمات وملامح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومراقفها التى اقتبسها من القصة القديمة التى رواها صاحب الأغاني وغيره عن مجنون بى عامر .

على الرغم من أن هذه الأحداث التى تروىها كتب التاريخ والأخبار يمكن أن تحمل فى طياتها صورة حية عن شخصية إنسانية لها طابعها الذاتى والنفسى ، وعلى الرغم من أن مثل هذه الأحداث كانت تصلح فى يد الفنان أساسا لدراسة حية ملهه للشخصية الإنسانية فقد أثر شوقى أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساسا لتصوير الصراع المباشر بين حب قيس وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساسا للتوغل فى أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزعات ، وما يصطدم فيها من متناقضات . وعلى الأخص إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الشخصية التى يعالجها شوقى قد اتسمت بالجنون ، وأنه هو شخصيا قد أصر على الاحتفاظ بهذه الصفة وأنه اقتبسها أيضا فيما اقتبس من أحداث وأسماء . وكلنا يعرف .

أن قيساً قد سمي في كتب الأخبار بالجنون فهو « مجنون بنى عامر » أو مجنون
ليتلى .

أفليست هذه الشخصية التي ينتهى بها الحال إلى الجنون جديرة بأن توجه
ذهن الكاتب أو الشاعر إلى موضوع هذا الجنون ؟ أو ليس من الطبع
عندما يكون الجنون نتيجة الصراع في نفس الشخصية أن يقدم ذلك لكاتب
المسرحية سبباً مقبولاً لدراسة هذه الشخصية الإنسانية بحيث يعطينا مفهومه
لهذا الجانب جانب الجنون ، وبحيث تتضح لنا العوامل التي تألفت عناصرها
وتآزرت حتى اضطرت هذا الرجل إلى الجنون ، وحتى لم يعد أمام هذه
الشخصية من سبيل إلى تلافي ما حدث ؟ وعندئذ وفي هذه الحالة ألسنا نكون
أكثر اقتناعاً عندما نذهب لمشاهدة المسرحية فنرى أمامنا على المسرح كيف
سلك هذا الجنون سبيله إلى هذه الشخصية وكيف أصبح ضرورة لا مفر منها ،
ضرورة انهزم أمامها البطل ولم يعد ثمة وسيلة لاجتباب حتمية هذه الضرورة ؟
ألا يكون مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع
المأساة . ويكون شوقى في هذه الحالة قد عالج موضوعه على نحو ما كان يعالج
شعراء المأساة موضوعاتهم عندما كانوا يضعوننا أمامنا الضرورة التي لا مفر
منها ولا مهرب والتي كانت تبرز ضعف الإنسان وعجزه ومأساته أبلغ
تصوير ، أو قل عندما يرسمون لنا شخوصاً من الحياة ترسم على سلوكها وتفكيرها
سمات خاصة ، ويوجهون أضواءهم على منحيات هذه النفس حتى تبرز كأوضح
ما تكون على نحو ما كان يفعل شيكسبير بشخص مسرحياته ؟

ومع ذلك فهل ترانا قد أسرفنا في المبالغة أو الحساس فتوقعنا من الشاعر
أكثر مما ينبغي ، أو ترانا قد اندفنا أكثر من اللازم عندما فاجأنا

القارىء بهذه المقدمة قبل أن نعرض عليه تفصيل القصة ، وقبل أن نحلل له فصولها وشخصياتها وقبل أن نستخلص منها ما نستخلص من النتائج وقد يرى القارىء فيها غير مانرى، وقد يستوقفنا محتدا ، ويوجه إلينا اتهامات خطيرة مؤداه أننا نفرض على الشاعر موضوعا بعينه ، ونحدد له الطريق . ونرسم له المعالم والمناهج . وأن ذلك ليس من حقنا ، ولا من حق أحد من قرائه وتقاده . فالشاعر حر فى أن يتخذ لنفسه الطريق . وله الحق كل الحق فى أن يعالج الشخصية الإنسانية التى أمامه بما يراه هو مناسبا لا بما نراه نحن .

هذا الاعتراض من القارىء قد يكون سليما لا غبار عليه لو أننا ظفرتنا من طريقة شوقى أو منهجه أو أسلوبه فى الدراسة والاختيار بما يتمتع القارىء . عندئذ يكون ما اختاره الكاتب من أسلوب أو طريقة ، وما حدده لنفسه من من زوايا شيئا سليما لا غبار عليه ما دامت هذه الحدود قد انتهت بالكاتب إلى العمل الفنى الذى يرضى عنه الجمهور ويتمتع به اقتناعا عليا تدعمه القيم الفنية والمرححية .

ولكن ذلك للأسف لم يحدث بالقياس إلى مجنون ليلي فنحن لم نظفر ، كما لم يظفر كثيرون من درسوا هذه المسرحية ، بالعمل الفنى المتكامل . ومن ثم فأنت ترى أن لنا ما يبرر احتجاجا على المؤلف أو قل ما يبرر هذه المقدمة التى توقعنا فيها أشياء لم نرها فى المسرحية وكنا نتمنى أن نجدها ، وعلى الأخص عندما نرى المؤلف قد اختار هذه الشخصية بذاتها وجمع لها من الأحداث هذا القدر دون سواه ، ووجهنا هذه الوجهة دون غيرها واختار لمأساته هذا العنوان دون غيره ألا وهو « مجنون ليلي » .

هذه كلها أسباب جعلتنا نسرع بالإفازة عن التأثير النفسى الذى تركته فى نفوسنا هذه المسرحية عقب قراءتها مباشرة .

والآن وقبل أن نعرض عليك تحليلا لفصول المسرحية ، ونسير بك فى ثناياها

خطوة خطوة ، يحدّز بنا أن نلمّ إلّامة سريعة بمصادر الأحداث التي جعلها شوقي
أساساً لمسرحيته .

مصادر القصة وأحداثها :

روت المسرحية فيما روت من أحداث أن قيساً قد عشق ليلي صغيراً ، وأنها
كانا يعيشان جارين ، وأنها رعايا إبل قومها معا وأنها تلاقيا وهما بعد طفلان
يلعبان بالحصى ويخطان في الرمال .

وفي ذلك يقول صاحب الأغاني عن أبي عمرو الشيباني وأبي عبيدة :

« كان المجنون يهوى ليل بنت مهدي بن سعد بن ربيعة بن الحريش بن كعب
بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وتكنى أم مالك ، وهما حينئذ صبيان فعلق كل
واحد منهما بصاحبه وهما يرعيان مواشي أهلها ، فلم يزاك ذلك حتى كبرا
فحببت عنه . قال : ويدل على ذلك قوله :

تملقت ليلي وهي ذات ذوابة

ولم يعد للآتراب من ثديها حجم

صفيرين نرعي البهم ياليت أتنا

إلى اليرم لم تكبر ولم تكبر البهم (١)

ولقد أشار شوقي في قوله على لسان ليلي :

وأبان عن بدء العلاقة بين قيس وليلي في أبياته المشهورة التي يناجي فيها
قيس صباه موجهاً خطاباً إلى جبل التوباد . ذكرت هذه المأجاة أن العلاقة بين
ليلي وقيس كانت علاقة قديمة منذ كانا طفلين يلعبان بالرمال وبينان الربوع
بالحصى إذ يقول :

(١) الأغاني - ١

جبل التوباد حياك الحيا .: وسقى الله صبانا ورعى
فيك . ناغينا الهوى . في مبداه .: ورضعناه . فكنت المرضعا
وحسدونا الشمس في مغربها .: وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا .: ورغينا غنم الأهل معا
هذه الربرة كانت ملعبا .: لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا .: واثنين فحونا الأربعا

ثم يعتمد شوقي في تصوير اللقاء الأول بين ليلى وقيس في المشهد الثاني
من الفصل الأول من مسرحيته على قصة النار التي تروىها الأغاني فتقول عندما
سأل أحد الناس قيسا عن أعجب شيء أصابه في وجدده بليلى فقال :

« فأتيتهم ليلة أطلب نارا . وأنا متلفع ببردى ، فأخرجت لي نارا في عطبه
فأعطيتها ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطبة خرقت من بردى خرقة وجعلت
النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى ، وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من
البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع ، (١) »

وإذا انتقلنا إلى قصة الحج التي رواها شوقي عن قيس فسنرى أنها كذلك
قديمة ، فقد قال الحى لآييه : « أحجج به إلى مكة ، وادع الله عز وجل له ، ومره
أن يتعلق بأستار الكعبة ، فيسأل الله أن يعافيه بما به ويغضها إليه ، فلعل الله
أن يخلصها من هذا البلاء ، فحج به أبوه ، فلما صاروا بمنى سمع صائحا في الليل
يصيح : يا ليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط مغشيا عليه ، فلم
يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلا ، فأنشأ يقول :

عرضت على قلبي العزاء فقال لي .: من الآن فلا بأس لا أعزك من صبر
إذا بان من تهوى ، وأصبح نائبا .: فلا شيء أجدى من حلولك في القبر

(١) المرجع السابق .

وداع دعا إذ نحن بالحيف من منى . . . فهيج أطراب: الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنها . . . أطار بليلى طائرا كان فى صدرى
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه . . . وليلى بأرض عنه نازحة قفر
وواضح أن هذه القصة هى التى أوحى لشوقي بأبياته الغنائية المشهورة التى
يقول فيها :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخف له . . . نشوان فى جنبات الصدر عريد
ليلى ، أنظري اليى هل مادت بأهلها . . . وهمل ترنم فى المزممار داود
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى . . . سحر لعمري له فى السمع ترديد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى . . . كما تردد فى الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخواتها . . . أم المنادون عشاق مماميد
إلى آخر هذه الأبيات التى دفعها قيامة شوقي فخرجت تبحث هذا النغم الممتع
الذى تراه قد فاق شعر المجنون إحساسا وموسيقى .

ثم خذ بعد ذلك قصة المجنون مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف عندما التقى
الآخر بقيس وهو فى حالة من الذهول والوجد ، يمشى عريان فى الصحراء
يلعب بالتراب . فيأمر ابن عوف بإلقاء ثوب على قيس ، ثم يسأل عن أمره
فيقصرون عليه قصته فتأخذه الشفقة به ، ويأخذ فى ملاطفته ومداعبته ثم يقترح
عليه أن ينطق معه حتى يقدم على أهل ليلى فيخطبها عليه . ويذهب معه المجنون
كأصح أصحابه وقد راحت عنه نوبته وانتشع عنه ذهوله ، حدث أن بلغ ذلك
رهمط ليلى فتلقوه فى السلاح وقالوا له : « يا ابن مساحق ، لا والله لا يدخل
المجنون منازلنا أبدا أو يموت ، فقد أهدر لنا السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر^(١) ،

(١) يريد أنه بذل الجهد فى اقناعهم أن يدخلوه معه وقلبيهم على جميع الوجوه فلم يجده

فأبوا ، فلما رأى ذلك قال للمجنون : انصرف ، فقال له المجنون :
والله ما وفيت لى بالعهد ، قال له : انصرافك بعد أن آيبنى القوم من اجابتك
أصلح من سفك الدماء ، فقال المجنون :

أياويح من أمسى تخلص ^(١) عقله . فأصبح مذهوبا به كل مذهب
خليا من الخلاف إلا معذراً . يضحكنى من كان يهوى تجنبى
وشبيه بهذا الموقف الأخير ما ستره فى بداية الفصل الثالث من مسرحية
شوقى عندما يواجه قيس وابن عوف بثورة من الحى ينقسم فيها القوم ويقوم
فيهم منازل خطيبا ليحاول التأثير على الجمهور واجتدابه إلى جانبه ويستقبل قيس
كل ذلك مذهولا كمادته فيقول :

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى . . . سلاحا كهجر العامرية ماضيا
دى اليوم مهدور لليلى وأهبا . . . فداء لليلى مهدرات دمائيا
لى الله ! ماذا منك بالليل طاف بي . . . وما ذلك الساقى وماذا سقاينا
دعوتى وما عندى لليلى أقوله . . . لليلى وانستنى الذى عندها ليا
وهكذا نرى أن قصة إهدار دمه ، وثورة الحى عليه قد استفاد منها شوقى
فى اعطاء صورة الصراع المادى الذى يوشك أن يكون قتالا بالأيدي واشتباكا
بالسلاح بين حيين من أحياء البادية . ويحاول شوقى عن هذا الطريق كما سنرى
أن يترجم الصراع الذى نشأ فى نفس ليلى بين حبها لقيس وحرصها على التقاليد
إلى صراع مادى تشتبك فيه السيوف ويتقاتل القوم حتى يحقق ما يهدف إليه من
تجسيد الصراع.

وعلى أن شوقى لم يكتف بما أسفلنا من أحداث قديمة لتكون له بمثابة الواقع

(١) تخلص : ساب .

التي يعتمد عليها في تكوين قصته ، ولكنه أيضاً لجأ إلى قصة زواج ليلي من ورد
يقول صاحب الأغاني :

« لما شهر أمر المجنون وليلي وتناشد الناس شعره فيها ، خطبها وبذل لها
خمين ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشرة من الإبل
وراعيا ، فقال أهلها : نحن نخبروها بينكما ، فمن اختارت تزوجته ، ودخلوا
إليها فقالوا : والله لئن تختاري وردا لنمثلن بك ، فقال المجنون :

ألا ياليل إن ملكت فينا .: خيارى فانظري لمن الخيار
ولا تستبدلى منى دنيا .: ولا برما إذ حب القطار (١)
يهول فى الصغير إذا رآه .: وتعجزه ملحات كبار
فشل تأيم منه نكاح .: ومثل تمول منه افتقار (٢)

وروت الأخبار كذلك أن قيساً مر بزواج ليلي وهو جالس يصطلى فى يوم
شأت ، وقد أتى ابن عم له فى حى المجنون لحاجة ، فتوقف عليه ثم أنشأ يقول :
بربك هل ضمنت إليك ليلي .: قيل الصبح أو قبلت فاهما
وهل رفت عليك قرون ليلي .: رفيف الأقحوانة فى ندامها
وهكذا لو أنت. تدبعت أخبار قيس أو مجنون بنى عامر فى الأغاني فسترى أن
شوقى قد استقى من هذه الأخبار القدر الكافى الذى رأى أنه يكفيه لتصوير
الأحداث وإبراز الصراع الذى كان يهدف إلى إبرازه . ونحن لا نأخذ على شوقى
أنه اعتمد على ما قرأ من أخبار المجنون ، ولا نلومه على أن يقتبس ما يشاء من
الماضى . فللشاعر الحق أن يختار من أحداث التاريخ ما يشاء موضوعاً للمسرحياته
ذلك لأننا نقدر أنه مهما استعار من وقائع التاريخ وشخصه فإن البون سيظل

(١) البرم : التميم ، والقطار ربح اللحم المشوى

(٢) الأيم : المرأة التى تفقد زوجها .

شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفني ، وأن موهبة الفنان هي في الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدرة الشاعر الفنية التي تستطيع أن تضع كل هذه الأحداث في شبكة متكاملة متماسكة ، وأن تبعث فيها الحياة وتجعل من مضمونها مغزى عاما يعطيك مفهوم الشاعر للحياة ، وللشخص التي يرسم ويعيشها من الماضي متقمصة هذا المفهوم ومشخصة لهذه المعاني الجديدة التي يريدتها الشاعر . فالأمير الدانمركي هاملت أمير قديم ولكنه في التاريخ شيء وعنه شيكسبير شيء آخر . قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبرة ليست في أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح ، وبما يخلق فيها من شخص . ولقد عرفت من قبل أساطير اليونان القديمة كانت موضوعا لدراسة عشرات المؤلفين والشعراء عبر العصور والقرون . لم يعترض أحد على أن يشترك الشعراء في تناول أسطورة واحدة كأسطورة أوديب التي مر الحديث عنها ذلك أن الموضوع في الشعر لا يزن عند النقد الأدبي جناح بعوضة ، أما الذي يزن كل شيء عند الناقد الأدبي هو ما يراه على الأثر الفني من ملامح جديدة ، وما يستنبطه فيه من مشاعر ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره باعتباره ذاتا منفردة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ولا أن تكون نسخة مكرره من ذات أخرى ، لأننا لسنا قوالب طوب .

ومن ثم فحين عندما نحكم على نجاح شوقي أو فشله في مجنون ليلى فلن يكون حكمنا قائما على موضوع المسرحية وعلى ما اختاره من وقائع هذه المسرحية . بل على طريقة تناوله لوقائع مسرحيته ولشخص هذه المسرحية . وبعد فكيف عرض شوقي لهذه الوقائع التي اقتبسها من القديم ؟ وما هي خطوطه الجديدة التي يريدنا أن نقف عندها لتبين سمات هذا الكائن الأدبي أو قل هذا الأثر الفني :

عرض وتحليل :

يرتفع الستار في الفصل الأول فيظهر حى ليلي وخيام بنى عامر ، وأمام الخيام فتيات وفتيان من الحى يسرون ثم تدخل ليلي ومعا ابن ذريح فتقدمه للسامرين من أبناء الحى . فيحتفى به الحاضرون ، ثم تنشأ مناقشة عن أخبار يثرب وكيف تختلف أخبار البادية وحياتها عن أخبار الحضر وحياتها ، ثم ينتقل الحديث إلى قيس ، ويظهر لك أن ابن ذريح مهم بأمر قيس فتبدى ليلي الحديث عناية وتعرض على ابن ذريح حقيقة مشكلتها فى تحبه ولكنها لا تستطيع أن تزوج به لأنها بين أمرين كلاهما مر :

أنا بين اثنتين كلاهما النار .: فلا تلحنى ولمكن أغنى
بين حرصى على - قداسة عرضى .: واحتفاظى بمن أحب . وضئى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى .: وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بأيلة الغيل ، ماذا .: كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما يبتسا سلام ورد .: بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليه .: ومضى شأنه وسرت لشأنى

ثم يأتى المشهد الثانى الذى يدور حول قصة النار ، وزيارة قيس لخيام ليلي ملتصبا بالأسباب ، ومتخذاً من النار وسيلة وعذرا للقائها تحت جنح الليل . وفى هذا المشهد يظهر قيس وليلي يتناجيان ، ويغنى على قيس عندما يحترق كره وهو غير آبه لما كان فيه من نجوى . ويقبل المهدي أبو ليلي فتزيد المشكلة وضوحا فى أذهان المشاهدين وذلك عندما يرون سلوك المهدي نحو قيس ، فهو مشفق عليه محب له ولشعره ولكنه مع ذلك يحذره من أن يعود إلى بيته أو يعاود التحدث فى شأن ليلي أو يردد ذلك فى شعر يرويه الناس فى البادية .

وهذا الفصل يعتبر تمهيدا ناجحا ، فقد قدم للمشكلة وحاول أن يعطى

شيئا من الأساس الذي سينبنى عليه الصراع ، كما استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الرئيسية ، وقد سار فيه الحوار مع الحركة سيرا يجعل الجمهور يلبس الأزملة ويتعقبها في اهتمام ، ولم يطل شوقي في هذا التمهيد وإنما اختصر الطريق وكان مباشرا في عرض المشكلة . وقد نجح شوقي في استغلال قصة النار في إبراز عواطف الحب المتأججة في صدر قيس كما استطاع حواراه مع ليلى في المناجاة أن يكون قويا ومناسبا للوقف ، وقادرا على إعطاء هذا الجو الذي نعرفه للحب العذري العفيف في البادية في ذلك الزمن دون الإخلال بمقتضيات المسرح فهو حوار مباشر سريع قادر على الإيحاء بالشعر القريب من لغة الحياة .

ليلى

قيس

قيس

ليلى بجانبي . . كل شيء إذن حضر

ليلى

جمعتنا فأحسنت . . ساعة تفضل العمر

قيس

أتجدين ؟

ليلى

ما فؤوا . . دى حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا . . قيس ينبئك بالخبر

قد تحملت في الهوى . . فرق ما يحمل البشر

قيس

لست ليلاى درايا . . كيف أشكو وأنفجر

أشرح الشوق كله . . أم من الشوق اختصر

ليلى

تبني قيس ما الذى . . لك فى اليد من وطر ؟
لك فيها قصائد . . جاوزتها إلى الحضير
كل شيء لقيته . . صفت فى جيده الدرر
أترى قد سلوتها . . وعشقت لها الآخر ؟

قيس

غرت ليلى من المها . . والمها منك لم تغر
حب اليد أنها . . بك مصبوغة الصور
لست كاليد لا ولا . . قمر اليد كالقمر
ليلى (وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس)

ويح عيني ما أرى

قيس ؟

قيس

ليلى

ليلى (مشقة)

خذ الحذر !

قيس (غير آبه إلا لما كان فيه من نجوى)

رب فجر سأله . . هل تنفت فى السحر
وريحاح حبتها . . جررت ذيلك العطر
وغزال جفونه . . سرقت عينك الحور

ليلي

اطرح النار يا قيس . . أنت عادت على خطر
لهب النار قيس في . . كلك الأيمن أتشر
قيس (مستراً بعد أن رمى النار من يده)

وذئباب أرق يا . . ليل من أهلك الغير
أنت بي ومرغت . . في يدى النساب والظفر

ليلي

ويح قيس تحرقت . . راحتاه وما شعر
قيس

أنت أججت في الحشى . . لاجع الشوق فاستمر
ثم تخشين جمرة . . تأكل الجلد والشعر
(يترنح قيس في موقفه وتظهر عليه بوادر الإغماء)

فأنت ترى أن الحوار الذي جرى في المناجاة السابقة بين قيس وليلي
حوار حافظ على نظام الشعر العربي في أوزانه وقوافيه ، ولكنه مع ذلك
استطاع أن يقترب من لغة الحياة اقتراباً يملك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا
نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يملك تندمج وتسي أنك تستمع
إلى شعر يخضع لقالب خاص وقد نشأ ذلك فيما نعتقد من قدرة الكاتب على
تمثيل الموقف في غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقي أو قل براعة
شوقي في سيطرته على العنصر الموسيقي في الشعر وقدرته على استخدامه والتأثير

به ، استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر موزون مقفى ،
على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التى لا بد وأن تعمل عملها وأن
تؤدى وظيفتها فى المسرحية الشعرية . فمنصر الشعر ، وإن اقترب من لغة الحياة
لا يحوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى ،
لأنه عندئذ بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه
عن طريق التصوير الشعرى من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى .
والشعر المسرحى الجيد هو الذى لا يشرك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين ،
ولنما ينساب إليك تأثيرهما مع الموقف الدرامى انسياً طبيعياً .

ولسنا نريد أن نزعّم بأن الحوار الشعرى عند شوقى فى هذه المسرحية كان
كله بهذا المستوى ، فالحديث عن الحوار فى المسرحية الشعرية موضوع جدير بأن
نفرد له بحثاً مفصلاً وهو عند شوقى كذلك جدير بالدراسة والاهتمام ، ولسكتنا
مع اعترافنا بما فى حوار شوقى الشعرى من نقص ترجع أهم أسبابه إلى اعتماده
على عنصر القصيدة فى التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع
المواقف الدرامية وانبثاق الأثر من كليهما معا ، نقول مع اعترافنا بهذا العيب فإننا
نريد أن نسجل هنا أن شوقى قد استطاع فى بعض مواقف مسرحيته أن ينجح
فى التوفيق بين الحوار وبين المواقف التى يعبر عنها هذا الحوار . ونجاحه هذا
ناشئ ، على رغم خبراته المسرحية المحدودة من إحساسه باللغة وبراعته فى السيطرة
على العنصر الموسيقى فيها . وليس أدل على ذلك من أن جميع من حاولوا علاج
مشكلة الحوار الشعرى فى المسرحية ، والذين ما يزالون يبحثون عن خير الأساليب
وأصلحها للشعر المسرحى قد استفادوا من تجربة شوقى بل وسوف يستفيدون أشياء
وننتقل إلى الفصل الثانى من المسرحية فنرى شوقى منذ البداية يلجأ إلى
عنصر الغناء محاولاً أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تغنيه عن الإطالة

أو قد توفر عليه استطرادا هو في غنى عنه وعلى الإخص في المجال المسرحي الذي يحتاج إلى تركيز ، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التي يطالنا بها في بداية هذا الفصل ، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الإطالة في العرض ويقصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية .

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدهم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا ننبه إلى وجودها ، ونذكر بالشاعر وكأنه قد تكافى الاعتماد عليها ، وآثر التهديد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب منا لا من الحوار العادي .

فقرى في النشيدين الأولين جماعتين من الأطفال ، واحدة منها تمدح قيسا وتشيد بشعره ، والآخرى تذمه وتحتقر مسلكه . يريد شوقي أن يوضح بذلك موقفين متناقضين لعرب البادية ، أحدهما ناظم على قيس يطالب بإهدار دمه لأنه شهر بليلى وانتهك الحرمات بما أشاع من قصص عن ليلى في الفلوات . والآخر يشيد بقيس وبليلى ، ويسمى الأول هزار الربوات ، والثانية أعف الفتيات .

ونحن نعرف السبب الذي دعا شوقي إلى هذه الوسيلة ، إنه يريد أن يعطيك رأى الجماعتين مثلا أو مجسدا على المسرح . وكان من الممكن قبول هذا لولا أن الكاتب لم يلبث إلا قليلا حتى فاجأنا بغناء ثالث ورابع تنشدهما قافلتان تسيران في الصحراء ، وتردد الأولى هذا الغناء الديني السياسي الذي ينشده الحادي في قافلة متجهة إلى يثرب ، وتتغنى بالحسين بن علي ذاكرة فضله داعية له ولأنصاره . وتردد الأخرى نشيدا آخر يتغنى بحب ليلى ، ويذكر ما بينها وبين قيس ثم يرد اسم ليلى في النشيد فيصحو قيس من إغماءه على صوت هذا الحادي يغنى بإيلاه . ثم يقابل ابن عوف ويسأله قيس أن يتوسط له لدى ليلى فيقبل ابن عوف .

وعتدنا أن هذا الغناء الكثير في بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو ، ونحن لا نرفض الغناء في المسرحية الشعرية ، وإنما نرفض ألا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث ، وألا يكون بهذا الزحام الذي رأيناه في مطلع هذا الفصل . وإذا أنت قدئت عن مغزى هذا الغناء ، فلن تجد له أى اتصال بالموضوع الأساسى اللهم إلا هذه الصلة الواهية في أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغماءته عندما سدد هذا الأخير اسم صاحبه تتغنى به هذه القافلة المارة في الصحراء . وهذه النزعة الغنائية إن لم يكن لها المدلول الحى الأمين صرفت المؤلف عن الموضوع واضعفت من التطور المباشر نحو خط الفعل الرئيسى .

عل أننا يجب أن نذكر ، قبل أن نترك هذا الفصل إلى غيره ، أن شوقى قد وفق في نهايته توفيقه في نهاية الفصل الأول - وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة عقب مقابلة ابن عوف لقيس ، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس ظهرت في عبارات مباشرة وناقذة ، وفي لغة سيطر فيها المرقف على الشعر والغناء .

لا تكتب ، وتعال يا قيس استرح . . عما تكابد في الهوى وتلاقى

قيس

هل أنت آس يا أمير جراحتى . . أم أنت من سحر الصباية راقى ؟

ابن عوف

بل من رواتك قيس من زمن مضى . . لم أخل قيس عليك من إشفاق

قيس

قل للخليفة يا ابن عوف في غدد . . من ذا أباح له دم العشاق

هدرت حكومته دمي فتحرشت . . بدم على سيف الجنون مراق

أبن عوف

أرضيتني عند الخليفة شافعا

يا قيس ؟

لا والراحـد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لي لدى . . . ليلى وناشد قلبها أشواق
جئها فذكرها الهود وحفظها . . . واذكر لها عهدي وصف ميثاق
ليلى إذا هي أقبلت حقنت دمي . . . كراما ، وفكت يا أمير وثاق

أبن عوف

الآن قيس اذهب فبدل حلة . . . وترد غير ثيابك الأخلاق
فالصبح تدخل حتى ليلى قيس في - . . . ركبى وبين بطاقتى ورفاقى
قيس إلى زياد

أسمعت ما قال الأمير ؟ زياد ، طر . . . نحو الحمى بجناحي المشتاق
أذهب وسل أى أعزم ملابسى - . . . من كل شامى وكل عراقى
واذكر لها فضل الأمير ، ولم تزل . . . نعم الأمير قلائد الأعناق
(يسير زياد نحو الحمى بينما يتمسح قيس بأبن عوف كالطفل)

شكرا لصنعك يا أمير . . . ودمت مقصود الرحاب
عجل أمير

(ابن عوف ضاحكا) : بل انتظر . . . أنسيت يا قيس الثياب

قيس

من مبلغ أى الحزينة أن عطفى اليوم ثاب
ومن البشير إليك يا . . . ليلى بقيس فى الركاب
اليوم أهلا بالحيا . . . ومرحبا بك يا شباب

ثم يأتي الفصل الثالث ، وهو فصل له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدها ، ثم تحركها نحو المأساة ففيه من عناصر الإثارة الشيء الكثير ، فقد نجح في جذب اهتمام المشاهدين ، وفي تعليقهم بالآزمة الكبرى ، فعندما يصل ركب ابن عوف ومعه قيس إلى حى بنى عامر يوشك قيس أن يخن عليه ولكنه يتشجع ويسعى قوم إلى التهجم على قيس ، غير أن المهدي أبا ليلي يتدخل ويصرف القوم عن قيس ، ثم يمتلئ المسرح بهذا الصراع المادي الذي يتمثل في الخطباء الذين اعتلوا المنابر يريدون الخط من قدر قيس واستباحة دمه ، وينتهي هذا الصراع بأن يكشف منازل وهو غريم قيس في جب ليلي عن خيثة نفسه ، وعما يضره نحو قيس من حقد وغيره ، فيسارزه زياد خلف المسرح ، ثم يموت بعدها منازل. وينتهي هذا المشهد ليظهر مشهد آخر يحاول فيه ابن عوف أن يؤدي المهمة التي جاء من أجلها ، وأن يحقق لقيس ما وعده به من التوسط له لدى المهدي أو لدى ليلي . ويشرع ابن عوف في مواجهة المهدي بالامر ، فيترك المهدي الامر لليلي فلا تفكر ليلي طويلا في هذا الامر ، بل ترفض وتقبل الزواج من ورد الذي كان قد جاءها خاطبا . وينصرف قيس مخيبا قد اعتراه أو أوشك مس من جنون.

وينتهي الفصل بهذا الصراع النفسي السريع الذي تعانيه ليلي حين تسدم على التسرع في رفض قيس .

وعلى الرغم مما في هذا الفصل من حركة دائبة ، وعلى الرغم مما أداه من إثارة لعواطف الجمهور فإن في بعض نواحيه ضعفا ظاهرا ، فتمدد بالغ شوقي في هذا الصراع المادي الذي يطالعك في أول هذا المشهد ، والذي يتمثل في خطب الخطباء من بنى عامر والذي ينتى بقتل منازل يبدو مفتلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تقام لذلك ضجة خطيرة بين الحى ، ودون

أن يشير المؤلف إلى ما يقننا بالضرورة التي انتهت حياة هذه الشخصية .

ولعلك تلاحظ كذلك أن شوقي قد اختصر في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى الذى كان لابد أن تعانیه ليلي في مثل هذا الموقف، وذلك عندما عرض عليها البت في أمر زواجها من قيس . كنا نتوقع صراعا أعنف من الذى قدمه إلينا شوقي ، كنا ننتظر نفسا تتمزق بين عاطفتين جارفتين ، وكنا نحب أن نشهد آثارا حية لهذا الصراع ، آثارا مجسدة على المسرح . فقد كان مثل هذا الصراع في الحقيقة جوهريا لأنه الفاصل والموجه للأساءة ، فلما نستطيع أن نتتبع بضرورة رفض ليلي لقيس إلا إذا كان هذا الرفض أمرا لا مفر منه ، وتحقيق ذلك لا يكون بأن تأخذ ليلي قرارها هكذا في لحظة خاطفة ، وإذا صح أنها اتخذت قرارها في لحظة خاطفة ، فما كان يجوز أن يكون أثر هذا القرار في نفسها سريعا هو الآخر وخاطفا ، كنا نتوقع أن تبرز لنا ليلي اتخاذها لهذا القرار في شكل صراع نفسى أعمق وأغزر وأكثر إيجاء وتعبيرا من هذا الذى رأيناه ، وألا تكون الأحداث وحدها هي المعبرة عن هذا الصراع ، وإنما نريد أن يكون ما يعتلج في صدر هذه الشخصية الإنسانية التي تعذب فعلا بازرا واضحا هو الآخر .

ثم يفاجئنا الفصل الرابع بمنظر من مناظر الجن في الصحراء يقابلهم قيس ، وهو هائم على وجهه ، ومن بين هؤلاء الجن الأموى شيطان قيس . فينشأ بين قيس وبين هؤلاء حديث ، ويحيط به الجن من كل جانب ، ثم يسأل قيس شيطانه عن ديار بنى ثقيف التي تسكنها ليلي فيهديه شيطانه إليها . ثم يلتقى قيس بليلى بعد أن يهتدى إلى مكانها ، وبعد أن يقابل وردا زوجها الذى يحسن استقبال قيس ويمهد لهذا اللقاء . وبعد لحظات من لقاء قيس بليلى نرى قيسا وهو يحاول الفرار بليلى التي ترفض رغم حبها له ، فيشور قيس ويهجرها

وتعتقد الأمور من جديد . ويشد بأس ليلي وحزنها . ويقوى صراعها النفسى ويشد ثم يحدث المأساة من : ر . الستار قدموت ليلي كمدا وحرمانا

ولقد كان أمام شوقى فى هذا الفصل مجال كبير لعرض الصراع النفسى وتحليله ، ولكنه يؤثر أن يمر على ذلك مروراً سريعاً غير أنه لما يمكن أن يحدثه مثل هذا الصراع من تأثير . كما أنه استعان فى بداية هذا الفصل بمؤثرات أسطورية قديمة عندما عرض علينا مشهد الجن ، وعندما أصر على أن يجعل شيطان الشاعر مسألة مجسدة ، وللرمز بالأساطير مكان فى المسرحية الشعرية لو أنه أحسن استخدامه ، وجاء من أجل تحقيق غرض أساسى يمت للحدث الأصيل بقراءة وثيقة أكيدة . أضف إلى هذا أن الجن كما قلنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب شخصيات مسرحية رديئة يصعب ظهورها على المسرح ، ويتلافى المخرجون المحدثون الآن إبرازها . كما أن القارئ كثيراً ما تساءل عن الصلة بين موضوع المأساة وبين هذا الحديث الذى أجراه المؤلف عن ألسنة الجن عند ظهورهم ، وعن قصة سليمان . وكل هذه أشياء خارجية عن جوهر الحدث الأصيل ، ومن شأنها ، عندما تشغل بها ، أن تصرفنا عن جوهر المأساة ، وعن نواحي العمق الإنسانى فى صراع شخصياتها وحدا لو كان المؤلف قد أخلص لهذا الصراع الإنسانى ، وترك الاهتمام بالنواحي الأخرى

أما الفصل الخامس فإنه يبرز مصرع قيس ، ويرينا على أى وجه سيتحقق مصير البطل المحتوم . فيفتح الستار فى هذا الفصل عن قبر ليلي على سفح جبل التوباد فى طريق عام ، ويرى بعض القوم يهيلون التراب على القبر ، ويرى المهدي وورد وبعض فتيان الحى ، وجميعهم باك حزين ، ويظهر منظر العزاء ، قسوم منصرفون وقوم معزون ، ثم يقبل الغريص وابن سعيد وأمين وسعد ويشيرون فى حديثهم عن موت ليلي ويرى الغريص شيد الموت . ثم يقبل قيس ويقابله

بشر فيعزيه هذا الأخير ، ويفاجأ قيس بالثأ ، فيغمى عليه عند قبر ليلي ،
ويكبها ، ويرثي ليلي ثم يحتضر عند القبر ويموت .

وعندنا أن هذا الفصل أكثر الفصول ضعفاً ، وذلك لأسباب كثيرة
وأهمها هذا الموت المقتل الرمزي الذي انتهى إليه قيس ، الأمر الذي يضطر
فيه مثل الشخصية أن يبذل جهوداً جبارة حتى يقتنع الجمهور أن موته قد جاء
طبيعياً ومقبولاً ، والذي يضطر فيه مخرج الرواية أن يظهر لك قيساً ، حتى وقبل
معرفته نبأ الموت موت ليلي ، يظهر لك قيساً شخصية محطمة منهارة لم يعد
يربطها بالحياة غير خيط رفيع جداً حتى يتيسر لمشاهد المأساة أن يقتنع بموت
قيس ، وإلا ، فإننا لو اعتمدنا على شوقي وحده لما أستطعنا أن نرضى في بساطة
عن هذه النهاية المتورة المقتلة.

أضف إلى هذا أن شوقي قد اعتمد في هذا الفصل أكثر من أى فصل آخر
على عنصرى الغناء والقصيدة الشعرية ، وهى هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية .
فقد أثر أن يشيع جواً من الحزن ومن رهبة الموت في بداية هذا الفصل فلم يجد
من وسيلة غير هذا النشيد الذى غناه الغريض ، وغير هذه القصائد الطويلة التى
تحدث فيها الشاعر عن الموت وعن القبر . وهى قصائد قد تكون جيدة من
الناحية الفنية ، وهى من غير شك ناجحة في قدرتها التعبيرية والغنائية . غير أن
الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشئ وأصله ،
فللفن المسرحى طاقته وخامته وجوانبه التى يعنى بها أكثر من غيرها ، وأدواته
التي هى أولى بالاستخدام من أدوات فنون القول الأخرى كالقصيدة أو الأغنية .
على أن الشئ الذى يجب أن نذكره في نهاية هذا التحليل أن شوقي قد
سجل تطوراً فنياً في هذه المسرحية إذا قيست بالمسرحية التى سبقتها وهى

مسرحة مصرع كليوباترة ، ويظهر ذلك التطور الفني في هذه المسرحية في بعض نواح ؛ منها تقسيمه الفصول ، وقدرته على إثارة الحركة ، واجتذاب الجمهور . على أننا مازلنا رغم هذا التطور الفني نعاني في هذه المسرحية من تجربة المؤلف المحدودة وعدم قدرته على عرض الأزمات والتطور معها نحو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفنا موقف المقتنعين أمام نهاية لامفر منها ، كما نعاني كذلك من فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني اللذين ننشدهما دائما في شخصيات المآسي الشعرية الخالدة .

شخصيات المسرحية :

ويجرتنا ذلك إلى الحديث عن شخصيات المسرحية وعن الأسباب التي جعلت بعض شخصيات هذه المسرحية تدم بالضعف وتوصف بأنها لم تبلغ من نفس الكاتب التعقيد الفني والعمق الإنساني المنشود . السبب في اعتقادنا يرجع إلى أن شخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحوادث التي أخرجت الشخصية إلى نطاق الضعف المسرحي وجعلتها تظهر غير منسجمة ، بل قد تبدو أحيانا عين القاريء شخصية مستحيلة وذلك لما يعترها من شذوذ ولما يتورط فيه المؤلف من مبالغة عندما يغلو في تصوير هذه الشخصية فيخلع عليها هذه السمات الغريبة التي تجعل قيسا يظهر في صورة العاشق المتهافت المتهار الذي يصيبه الأغماء بين لحظة وأخرى ، وعند أيسر الصدمات ، ونحن لا نكر على بطل من الأبطال أن يكون شخصية ضعيفة النفس منهارة ولبكتنا نعتب على الكاتب أن يكون هذا الأنهار غير مدعم على أسس نفسية واجتماعية واضحة التأثير في الشخصية ، وألا يكون ذلك التدمير في الشخصية نتيجة حتمية لما وقعت تحت تأثيره من صدمات وألا يكون الصراع النفسي من

التضج والوضوح بحيث يؤدي إلى هذا الضعف الذي يريد الكاتب أن يعالجه . أما أن يجعل شوقي هذه العناصر الغريبة الشاذة وحدها محور الشخصية بطله المسرحية فهذا مالا نوافقه عليه .

وسبب آخر من الأسباب التي جعلت قياسا يخرج إلى هذا النطاق المسرحي المحدود أن شوقي قد اعتمد في تصوير نموذج البشرية وإبراز ملامح هذا النموذج على الجانب السطحي ، أو قل الجانب الخارجي . فقد اهتم شوقي بناحية النبوغ الشعري في بطل مسرحيته ، وجعل النبوغ عنده يتركز في عبقريته الشعرية دون أن تتصل هذه العبقرية الشعرية بمأساة البطل ، فليس ثمة صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين محتجع الشاعر أو حياته . وبمعنى آخر لم تكن عبقرية الشاعر الشعرية سببا في تعقيد أزمته وفي الوصول بالبطل إلى هذه النهاية المحتومة .

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس ، فلم تبجن ليلى كما جن قيس ، ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة وكبيرة كما كان يصاب قيس ولم تشرد في البادية هذا التشريد ، وإنما اتخذ لها المؤلف موقفا معتدلا ببعض الشيء فهي عاشقة يقف أمام هواها عائق قوى من التقاليد التي تحرص عليها حرصا على حجبها ، ويظهر منها هذا الصراع في التردد بين عاطفتها ، فأحيانا تنسى تقاليد مجتمعتها ، وتخلص الهوى لقيس ، وأحيانا تتخمس في جسو الأسرة والقبيلة ويتيقظ في نفسها شعور قوى بالحرص على التقاليد فيقبال عنها أحيانا :

ليلى على دين قيس . . . فحيث مال تميل
وكل ما سر قياسا . . . فعند ليلى جميل

وتقول في مناسبة أخرى :

« ... إنه منى القلب أو متهى شغله ،
« ولكن أترضى حجابي يزال وتمشى الظنون على سدله ،
« ويمشى أبى فيفض الجبين ويتظر في الأرض من ذله ،
وتصحو أحيانا على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الصراع التي تعانيه ، ويعانيه
قيس معها فتقول :

كلانا قيس مذبوح .: قاتل الآب والام
طينان بسكين .: من العادة والوهم
وقد يبرز الصراع النفسى عندها في بعض لحظات ، وتتنازعها عوامل
متضاربة عندما تصطدم عندها العاطفتان فتقول :

رباه ما ذا قلت ؟ ماذا كان من .: شأن الأمير الاريحي وشاني ؟
في موقف كان ابن عروف محسنا .: فيه ، وكنت قليلة الإحسان
قالوا : أنظري ما تحكين ، فليتنى .: أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالوساوس ساعة .: حتى قتلت اثنين بالهذيان
أما شخصية المهدي فمن الشخصية التي برز فيها عنصر التكامل واضحا ، فلم
تستبد بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد قومه تعصباً مجردة من عاطفته الإنسانية
ومن إشفاقه الطبيعي لموقف ابنته ، فبينما تراه محافظا على التقاليد مقسداً
لالتزاماته نحو مجتمعه تراه في الوقت ذاته مجباً لابنته ولقيس مراعيًا لما يقعان
تحت تأثيره من العذاب والالم ، ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابنته ما تصبو
إليه نفسها ، ويكره أن يورطها في أمر قد يعذبها أو يشق عليها:
أأظم ليلي ؟ معاذ الحسان .: متى جار شيخ على طفله

كما أنه لم يستطع أن يخفى حبه لقيس وعطفه عليه على رغم ما قد يبدو من صرامته أحيانا فقرأه في الفصل الأول متعاطفا معه ، يتلطف إليه ، يحب شعره ولكنه يخشى منه أن يخذل عرضه أو يطلع سمعة ابنته فيقول له :

أبا المهدي عوفيت . . . يا بورك في عمرك

أراني شعرك الويل . . . وما أروى سوى شعرك

كما لذ على الكره . . . كلام الله للشرك

ويقف من قيس موقفاً كريماً عندما يحاول بعض قومه أن يفتكروا به أو

يقتلوه فيقول :

لا — دم قيس لا تقربه . . . يكفيه منا أتنا نخيبه

ونصرف الأمير عما يطلبه

على أننا نعود فنقول إن تصوير شوقي لشخصيات مسرحيته كان كما قلنا ، وبصفة عامة تصويراً بسيطاً لا يبلغ حد التعقيد والتحليل والدراسة لهاذج بشرية تجعل لشخص مسرحيته نوعاً من التمييز الإنساني بمعنى أن تخفى كل شخصية وراءها كائناً من نوع خاص يمثل صورة لإنسان يحتفظ بئساً بإنسانية وتظل هذه الصورة حية بعلامتها مستقلة بفرديتها

ومع ذلك فحسب شوقي بعد كل هذا النقد الذي أجملناه في هذه الصفحات أن مسرحيته هذه ما تزال حتى اليوم ، على رغم هذه الهنات تلقى نجاحاً على المسرح ، وذلك لأن موضوعها إنساني متصل بتاريخ العرب ، وأن فيها لونا محبياً إلى جمهورنا وأن في شعرها من الموسيقى والتعبير ما يعرض المستمع أو المشاهد عن العمق في التحليل ، والاتساع في تصوير الشخصيات، والقدرة على السبك الدرامي للأزمة والأحداث

محتويات الكتاب

مقدمة	١
الأدب المقارن: التعريف به	٩
فن المسرحية	٢٥
أسطورة أوديب عند سوفوكليس	٢٧
تحليل برنارد توكس لشخصية أوديب وتفسيره لألساته	١٠٤
أوديب عند توفيق الحكيم	١٣٦
جورج برناردشو: فلسفة ومسرحه	١٧٧
بيجماليون عند برناردشو وتوفيق الحكيم	٢٠٣
المسرحية الشعرية	٢٢٤
مجنون ليلي لشوقي	٢٢٧

Bibliotheca Alexandrina



0497841